الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وإنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الدكتـــور
علـــي شنـاوة آل وادي

الدكتـــورة
الاء علي عبود الحاتمي









﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية
وأنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وأنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الدكتور
علي شناوة آل وادي

الدكتورة
الاء علي عبود الحاتمي

الطبعة الأولى
2011م – 1432هـ





دار صفاء للنشر والتوزيع ـ عمان

مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2070/ 6/ 2010)

149.97

وادي، علي شناوة

الأبعاد المفاهمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة/ علي شناوة وادي، الاء علي عبود الحاتمي:/. ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع 2010.

( ) ص

ر. أ: 2010/6/2070

الواصفات: فلسفات ما بعد الحداثة// الفلسفة// الفنون/

الطبعة الأولى

2011م – 1432هـ



دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس 4612190 6 962+ هاتف: 4611169 6 962+

ص. ب 922762 عمان - 11192 الاردن

DAR SAFA Publishing - Distributing

Telefax: + 962 6 4612190 Tel: + 962 6 4611169

P.O.Box: 922762 Amman 11192 - Jordan

http://www.darsafa.net

E-mail :safa@darsafa.net

مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

العراق – بابل – الحلة

الفرع الاول: الحلة ـ شارع ابو القاسم ـ مجمع الزهور.

نقال : 009647801233129

الفرع الثاني: الحلة ـ شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما.

نقال : 009647803087758

E - Mail :alssadiq@yahoo.com

ISBN 978 - 9957-24 - 645 - 7 ردمك

الفهرس

المقدمة

إن الحداثة بما جاءت به من آراء وأفكار، عملت على تجريد كيان الفن والأدب والنقد في بدايات القرن العشرين، الذي يُعدّ امتداداً لظروفٍ طغت في أوربا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر، ومهّد لتحوّلات وإزاحات كبيرة تستثير المهم لبناء البديل. وبهذا تُعدّ الحداثة بلورة بجملة من الإزاحات القيمية التي ترى الحاضر بوصفه أزمة مستمرة، وترى التاريخ بوصفه خبرات وليس حقيقة موضوعية، وهي لا تمثل طرازاً بقدر عدّها محاولات لإعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه، إذ استطاعت الفنون التشكيلية عامّة، والرسم خاصة، تجسيم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية، فلا يتيقن في النهاية إلاّ الشكل واللون والمادة، وقد ذهب الشكل الموضوعي وأخذ معه كل ترائيات الضوء والظل والمنظور(1).

ويمكن القول إن مفهوم ما بعد الحداثة من المفاهيم التي تتسم بمتعة وتنوّع دلالاتها، إذ تحمل معاني متنوّعة، ويتغلغل هذا المفهوم في مجالات مختلفة كالأدب والفن والفلسفة والصناعة وعلم الاجتماع... كما يُعدّ مفهوماً زمنياً وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة من الثقافة، وبين ظهور نمط جديد في

(1) صفدي، مطاع: عصر الحداثة البعدية، الفردي، الإبداعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989، ص11.

الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمّى بـ(مجتمع ما بعد الصناعة)، أو المجتمع الاستهلاكي[1].

والدادائية التي تزامن ظهورها مع الحرب العالمية الأولى، قد هاجمت، في كل مكان، القيم السائدة، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم، وأشهرت إفلاسها جميعاً، وذريعتها أن تلك المنظمات والمؤسسات قد خابت في الحيلولة دون اندلاع الحرب، بل بالعكس، عملت على زيادة أهوالها وكوارثها، كما هاجمت الدادائية الأفكار الفنية الأثيرة لدى المجتمع البرجوازي، أما بإطلاق أفكار جديدة تعارضها، أساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاّقة للمصادفة واللاعقلانية، أو بنسف فكرة الفن ذاتها... ولقد برهن (مارسيل دوشامب) على أن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، ولهذا فإن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تجاوزها، فالمهم بالنسبة إليهم لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يحدثونه في الذهن[2].

وإذا كانت بعض الأطروحات النقدية، سلمت إلى أن الحركة الدادائية ولدت لتحتضر، فإن الدادائية، شأنها شأن حركة ألباوهاوس، ولدت لتمتد

(1) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995، ص149.

(2) مولر، جي، أي وفرانك إبغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، 1988، ص121.

جذورها في حركات وتحوّلات إزاحية كبيرة في تقويض قيم وتوليد قيم وبنى جديدة.

فإذا كانت هناك نتاجات فنية مُحددة لها انعكاساتها الخطيرة على حركات أخرى، فعلى سبيل المثال نجد لوحة (آنسات أفينيون) لـ(بابلو بيكاسو)، قد أحدثت إزاحات كبيرة في مسيرة تطوّر الشكل الجمالية في تاريخ الفن التشكيلي الحديث منه والمعاصر، وعلى مستوى الرؤية والذائقية أيضاً، فما هي تأثيرات وانعكاسات حركة ريادية كالدادائية على فنون ما بعد الحداثة، إذ إن لها (الدادائية) أهمية كبيرة وحسّاسة على مستوى الانعكاسات والتأثيرات، بوصفها تقوم على حس نقدي تقويضي أصلاً، فهي ثورة في عالم الفن والفكر والتحوّل والإزاحات الثقافية والرؤيوية والبنائية، إذ لم ينقب ذلك وفق معالجات الدراسة الأكاديمية إلاّ من خلال مقتطفات لمقالات نقدية من هنا وهناك.

إن تمهيد كهذا يجعلنا أمام تساؤلات ذات إثارة حقّاً في بلورة مشكلة الدراسة، التي تتجسّد بعدم التقصّي الأكاديمي الموضوعي الذي يميز هذه الحركة ودورها وريادتها على مستوى المرجعيات والتأسيس والممارسات والبنى التكوينية الإبداعية لهذه الحركة، هذا من جانب. ومن جانبٍ آخر، إعادة تقييم لأطروحات وتطبيقات وتجارب الحركة الدادائية على مستوى التأثير والتحوّل والتأثير على حركات وتيارات أخرى، فضلاً عن سد الحاجة الفكرية والثقافية لموضوعة مهمة لم تأخذ حقّها من الدراسة والبحث، وهل للدادائية إطار مفاهيمي ثري، وما هي التأثيرات الدادائية مفاهيمياً وجمالياً في فن ما بعد الحداثة؟ وكيف تمكّن فنان ما بعد الحداثة من تحويل المحسوسات المبتذلة والعبثية

إلى وسائل تشكيلية لها قيمة جمالية تعبيرية ؟ فضلاً عن فحص المقولات التي ترى أن الدادائية تحمل في طيّاتها بذور الفكري والجمالي والمفاهيمي ما بعد الحداثوي، إذ يعدّها بعضهم منطلقات أساسية لتوجّهات تيارات ما بعد الحداثة، فهل تشكّل الدادائية الحداثوية امتداداً لهذه التيارات ما بعد الحداثوية، في حين يرى الآخر أن فن ما بعد الحداثة يشكّل قطيعة حقيقية لمفاهيم وأطروحات الحداثة، بما يتطلّب فك اشتباك هذه التقاطعات الإشكالية، وللإجابة عن أسئلة كهذه، تكون بمعرفة التأثيرات تارة، وبالدراسة المقارنة تارةً أخرى، بعد استكشاف جذور ومنطلقات الدادائية وأطروحاتها المفاهيمية والجمالية وآليات اشتغالها في المنجزات الفنية.

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحداثه

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحداثه

إن التحوّلات الفنية الكبرى التي شهدها العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تلك التحوّلات المُتمثّلة في تيارات فنية كانت تسعى، في مجتمع تكوّنت لديه مقوّمات فكرية وتقنية جديدة، للتحرر من نمط فني رُسمت أُطره العامة وحُددت أبعاده منذ عصر النهضة وارتبطت بتبدّل عميق للمعارف التقنية والنظرية والعلاقات الاجتماعية، إذ إن الفن الحديث قد بدأ مع الانطباعية، وإنْ لم تتوضّح مُنطلقاته الأساسية إلاّ في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى، بيد أن جذور هذا الفن تبقى مرتبطة بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدّل في مفاهيم انعكست آثارها على تطوّر الحركة الفنية في القرن التاسع عشر[1].

وهكذا نجد أن الحداثة عُرفت بأنها "حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل، مُعتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة، إذ إن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد"، فأمامنا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر، وأمامنا تداعي الأفكار في الرواية. إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمّن تحطيم كل ما هو إنساني، إنها هدم تقدّمي لكل القيم

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر؛ التصوير (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص7 – 8.

الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي[1]، من غير شك تحتفظ لفظة (الحداثة) بالكثير من قوّتها وألقها؛ بسبب ارتباطها بشعور معاصر مُتميّز يعني أننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل، فـ(الحداثة) هي وعي جديد شرط تمكّن الغرب من تحقيقه وإنجازه، وأحياناً تفاعل ضدّه من أجل تقويضه وإلغائه، فالحداثة، وفقاً لذلك، زمن تاريخي أكثر من كونها وعياً جديداً، وإن كان هذا الوعي الجديد قد تمظهر في فترة تاريخية مُحددة، مما جعلها لصيقة بعدد من المُحددات بدءً من العقلانية والتنوير، وانتهاءً بفكرة التقدم، فهي تتجلّى إذاً في مجموعة من القيم التي تُعبّر عن روح الزمن وفعل العصر، لذلك يبدو من غير المُجدي أن نبحث عن تاريخ للحداثة، وتقسيم العصور وفقاً لها على اعتبار أن اكتشاف العالم الجديد، والتوسّع استعماري، استحواذ أسواق جديدة، يرمز إلى عصر النهضة، والنزعة الإنسانية ترمز إلى عصر الأنوار، ثمّ في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أرست الحداثة قواعدها الفكرية مع عقلانية (ديكارت) الذي يُعدّ أبو الحداثة ومؤسسها[2].

وهكذا نجد أن الحداثة (وعي) بمتغيّرات الحياة ومُستجدّاتها، وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة، وانسلاخاً عن قيود الماضي والتطلّع دائماً إلى تقديم ما هو جديد، ليجعل الحياة دائمة التجدد، لا يشوبها أيّة رتابة، باعتبار أن كل

---

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص26.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص32 – 33.

جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة ذات إيقاع مُتسارع مُتبدّل، بكسر كل ما يمت إلى الرتابة بصلة[1]، لذا تُعدّ الحداثة من المفاهيم التي كثرت فيها الآراء، مما تسبب في سعتها كمفهوم، فعدّها بعضهم (سحرية) لدرجة أنها يمكن أن تصلح لكل جديد، بغضِّ النظر عمّا سيكون عليه في حقيقته، وقد التقت في هذا المفهوم شتّى الأفكار المختلفة أحياناً، والمتناقضة أحياناً أخرى، الأمر الذي جعل تحديدها كمفهوم أمراً ليس سهلاً، إذ إن هناك محاولات كثيرة لتحديد مفهوم الحداثة، على الرغم من سعته، تضم بين دفّتيها ما يمكن أن يكون من سمات الحداثة، ولعل أبرزها محاولة (أندرسن) عندما رأى أن الحداثة تقوم على أربعة أسس، أولها التغنّي بكل ما هو عقلاني وتكنولوجي، وثانيها عدّ التقدم غاية وشأناً ينبغي أن يكون في الصدارة دائماً، وثالثها الإقرار بكل ما هو مُطلق، ورابعها التخطيط لكل ما يتعلّق بالنُظم الاجتماعية باستعمال العقلانية[2]. ويمكن أن نستذكر مقولة (بودلير) الشهيرة حل الحداثة، حينما كتب مقالته (رسّام الحياة الحديثة): أعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبديّاً راسخاً بثبات[3]، فرسّام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة هو الذي يركّز رؤيته وطاقته على (أنماطها، معاييرها الأخلاقية،

---

(1) Robenson, A. (2000) "Modernism in English Poetry". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, P. 123 – 124.

(2) Anderson, J. (1982) "History of Modernism". (2nd Ed.), Longman, London, P. 17.

(3) بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص – نيقوسيا، 1993، ص124.

عواطفها) وعلى اللحظة العابرة، مع كل ما ينطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية، وتبقى الحداثة بمفهومها العام فعلاً كونياً شمولياً[1].

لقد ورث القرن العشرين صراعات الحداثة والتقاليد، وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخّض عنها القرن التاسع عشر في الفنون، وقد كان للمتغيّرات والتحوّلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمُتلاحق أفقيّاً وعموديّاً في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين، إذ إن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخّض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع، من تكعيبية ودادائية وتعبيرية... وغيرها، هذه المحاولات والتجارب الفنية حاولت التحرر الفني وتخطّي المفاهيم القديمة والثابتة، بخلق فكر الحداثة القائم على تخطّي وتفكيك كل القيم القديمة دون تجاوزها، فبينما كان فنان القرن التاسع عشر في فرنسا وأوربا، بشكل عام، أسير ازدواجية بين تقاليده وبين المعاصرة والحداثة، أسهم التكيّف الحاصل في القرن العشرين بمُجمل عمليات التفكيك القيمي وإعادة البناء المُتغيّر العابر في التيارات الفنية[2].

ومن الجدير بالذكر، أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المُتعلّقة بالبنية، بوصفها مسؤولة عن مُجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبتها الكليّة، إذ إن الحداثة تُشكل بنية شمولية كليّة، تتميّز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحوّلات والتبدّلات التي شهدها الفن الأوربي،

---

(1) حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1989، ص57.

(2) ـــــــ: من التأثيرية إلى الحداثة؛ قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن 19 – القرن 20، مُتحف محمود خليل، القاهرة، ب. ت، ص33.

وكذلك الأدب، عبر مسيرته الطويلة، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحوّلات من خلال الجدل القائم وباستمرار، ومرد ذلك إنما يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها، وبالذات في ما شهده القرن العشرين من مُعطيات معرفية وعلمية كانت تنزع إلى بناء وتفكيك مُجمل المفاهيم، والتي شكّلت أنظمة للحداثة تبدو هنا بنيويّة المنشأ، فيما ينبني المشروع الحداثي في الغرب على سمات ثلاث، هي تمجيد الفردية، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني، والإيمان بأن التاريخ هو تقدّم دائم وحركة صاعدة على الدوام[1]، إذ يمكن عدّ الحداثة اتجاهاً فكرياً يضم في جوانبه كل النزعات إلى التجديد، وعبادة كل ما هو جديد، فضلاً عن كل المتناقضات التي أصبحت إحدى أهم سماتها، كما أن كل فكرة من هذه الأفكار لا يمكن البت في مدى صحّتها أو خطأها، وإن كل ما كُتب في موضوع (الحداثة) يُشكّل بمجموعه سمات هذا الاتجاه، ولعل (وولف) قد أصاب كبد الحقيقة تماماً عندما أحصى سمات الحداثة بكل ما كتب عنها، بعد تمحيصه لتلك الكتابات ولخّصها بالسمات الآتية:

1. عبادة كل ما هو جديد.
2. طغيان الجانب التكنولوجي على مُجمل الحياة وفعاليّتها.
3. تأكيد النزعة الذاتية (الفردية) وتفخيم كل ما هو ذاتي.
4. الجنوح إلى الخيال.
5. التوفيق بين الأضداد.

---

(1) بندق، مهدي: المشروع الحداثي لجابر عصفور، النادي الأدبي بحائل، مجلة رؤى، ع3، السنة الأولى، 1988، ص2.

6. الثوريّة في كل مجالات العمل.

7. الفوضى الفكرية، فضلاً عن الفوضى الحضاري[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن اللوحة اكتسبت قيمة ذاتية كاسلوب وطريقة ومعالجة، بعد أن أصبحت بحدّ ذاتها هدفاً، بل موضوع لا تُقاس قيمته بالنسبة للشيء الذي يمثّله، وتخطّت الأنموذج الذي صاغه عصر النهضة، لتُقدّم لنا نماذج جديدة تُعبّر بدورها عن إدراك الفنان للعالم، وعن مقدرته على خلق العالم وتغييره، ولذلك فإن الفنون الحديثة – على تنوّعها وتمايزها، وتعدد اتجاهاتها ومصادرها – مُتشابهة في منطلقاتها الأساسية، تجمع بينها إرادة التجديد والتحوّل الدائمين استناداً إلى واقع مُتغير، ويتأكّد هذا الاتجاه في التيارات ما بعد الحداثوية ذات المنحى الواقعي، البوب آرت والسوبريالية والتوجهات التي استعانت بوسائل الإعلام والآلة الفوتوغرافية بما لديها من إمكانية التسجيل المباشر لواقع يعجز الفنان عن التقاطها، لتقدّم لنا عن الواقع، صورة جديدة: ناقدة، ساخرة، رافضة، عبثيّة...[2]. ومما يجدر ذكره، أن الفن الغربي – المُتأرجح بين الواقع والتجريد، بين العالم الموضوعي والعالم الداخلي الذاتي – لن يتوقّف عند مسألة تخطّي الأطر الكلاسيكية والتحرر من المدى التشكيلي النهضوي.

ويمكن القول أن الحداثة قد ظهرت في مجال الأدب في بدايتها، وانعكست على جميع الفنون، وعملت على استحداث أشكال جديدة وموضوعات قد لا يهتم بها في السابق، ومن ثمّ طرحها بأساليب حديثة، فقد اعتمدت على مبدأ

(1) Wolf, P. (1981) "Modernism in Literature and Art". Longman, London, P. 66 – 72.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص10.

التجريب في المضامين، وأدّى ذلك إلى وجود الشك إلى جانب الاسلوب العفوي. إنهم يُجرّبون كل شيء[1].

أما المسرح، فهو الفن الذي نال وقفة مع الحداثة، فقد طوّرت الحداثة بعض جوانب الاتصال المسرحي تطويراً جزئياً، فمثلاً في مسرحية (فاوست) لـ(غوته) في الأدب العالمي، نجدها أولى التراجيديات المأساوية، تُساعدنا على رؤية إمكانية صدور أشمل وأعمق أشكال النقد للحداثة عن أولئك الذين يُنصفون بالقدر الأكبر من الحماس في تبنّي مغامرات الحداثة إيّاها مع ما يُرافقها من خيال رومانسي[2]، إذ إن الحداثة في جميع صورها راجت لسببين، الأول: جنوح الناس إلى الخروج عن المألوف، ولهاثهم خلف العصرية، والثاني: الخلط بين الحداثة وبين الهدم والتجديد[3].

وقد ظهرت الملامح الفكرية للحداثة مع حركة التجديد في الشعر، والشعر واحد من الأجناس الأدبية التي شملتها الحداثة، إذ جاء في قول (سعيد السريحي): "من هنا أصبح من الصعب علينا أن نتفهّم القصيدة الجديدة، بعد أن تخلّت عن أن يكون لها غرض ما، وأصبحت اللغة لا تُشير أو تُحيل إلى معنى مُحدد، وإنما هي توحي بالمعنى، بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من

---

(1) حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتّاب العرب، 1981، ص62.

(2) بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، المصدر السابق، ص76.

(3) الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع199، ربيع الأول، 1425هـ، ص22.

كتابتها، وإنما تظل في نفس كل قارئ من قُرّائها حتى يوشك أن يُصبح لها من المعاني بعدد ما لها من القرّاء".

وتجدر الإشارة إلى أن العلم الحديث يعتقد أن التطوّر هو القانون العام لكل ما هو حي، والفكر كائن حي ينمو ويتطوّر، وما يبدو لنا منه بداية مفاجئة، ليس إلاّ نقطة انطلاق جديدة نحو آفاق جديدة تحت تأثير عوامل مختلفة، تاريخية واجتماعية وغيرها، وما نُسمّيه بالمدنيّة اليونانية ليس إلاّ حاصلاً لمدنيّات قديمة من كركيتية ومسينية ودورية تعاقبت على بلاد اليونان، ولهذا فقد أخذ الإغريق عمّن تقدّمهم الكثير، ولكن عبقريتهم عرفت كيف توحّد بين العناصر المتباينة، ومن ثمّ تسكبها في مذاهب فلسفية، فقد كان لهم الفضل في توجيه الفكر الإنساني نحو ما آل إليه في حضارتنا حتى اليوم[1].

وبغية تعقّب المنحى الانتقائي للمرجعيات الدادائية بأشكالها المباشرة وغير المباشرة، عبر استشفافات واستنتاجات وتأويلات نصل إليها في هذا الشأن، فضلاً عن تأسيس إطار نظري في هذا الموضوع، فإن (هيرقليطس)[*] إنما تقوم

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002، ص39.

(*) هيرقليطس (540 – 475 ق.م): هو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة ايونيا، ولد في مدينة إفسوس من أسر عريقة في الحسب، ولكنه زهد كل جاه وتوفر في التفكير، غير أنه بقي ارستقراطياً يترفّع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية. للمزيد ينظر: فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986، ص62.

فلسفته على مبدأ التدفّق أو الجريان، فكل شيء لدى (هيرقليطس) هو مُتغيّر، لذلك فهو ابتكر أن يكون للعالم أصلاً، ويقول إنه غير مخلوق[1].

وأن (اللوغوس) [*] هو الذي يحكم العالم، فالعالم لديه عبارة عن مجموعة من الأضداد، وإن الصراع القائم بين هذه الأضداد هو التغيير الذي يؤكّد عليه (هيرقليطس)، إذ يمتزج كل ضد من ضدّه، ولا يمكن تجريب أحدهما دون الآخر، أي كما في البداية والنهاية، والليل والنهار،... الخ، والتغيير يحدث من ضد إلى ضد، لذلك نجد أن (هيرقليطس) جاء بأفكار يصعب على من حوله الأخذ بها أو تصديقها، فقد عمل (هيرقليطس) على إبطال ورفض ثقافة عصره، مما أدّى إلى حدوث حالة انفصال واضحة بينه وبين المجتمع؛ بسبب أفكاره التي جاءت مُنافية لأفكار الآخرين، مما دفعه إلى الاغتراب عنهم وعن ثقافة عصره؛ بسبب حالة النبذ التي واجهها من قبل أبناء جنسه[2]. ويمكن القول أن (هيرقليطس) يرى أن التحوّل والصيرورة الدائمة يُسيطران على الكون، وإن كل شيء يسيل ويتغيّر ويتبدّل، وإنه ليس في الوجود شيء ثابت، ومذهب امتزاج الأضداد جزء من فلسفة (هيرقليطس) لا يقل أهميّة عن مذهب التغيير الدائم،

---

(1) الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، ب ت، ص500.

(*) اللوغوس: كلمة اختلف في ترجمتها، فبعضهم يقول إنها تُشير إلى حقيقة الأشياء، والمبدأ أو القانون الذي نعمل بمقتضاه، ويُفضّل البعض ترجمتها (Formula)، والبعض يقول بأنها مبدأ أو قانون وحدة الأضداد، والعالم كلّه أضداد. للمزيد ينظر: كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت، ص19.

(2) شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص21.

فالشيء الوحيد الأزلي في رأي (هيرقليطس) هو النار التي لا تخبو أبداً، أما التغيّر الدائم ذاته، فيحدث وفقاً لنظام يُسمّيه (هيرقليطس) بـ(ناموس الكون)، وكل ما هو ناه في هذه الدنيا خاضع لمجموعة من هذه النواميس التي يُطلق عليها اسم (القانون) أو (الكلمة)، ويتوصّل إلى التعبير عنها الحكيم المُتمرّس على ملاحظة الظاهرات[1]. كما أن (هيرقليطس) يعتقد أن التغيير هو أساس كل شيء، وإن الاستقرار هو موت وعدم، إذ يُلخّص فلسفته بقوله "الأشياء في تغيّر مُتّصل[2]".

أما (ديمقريطس)[*] فيرى أن الصور تصدر بلا انقطاع عن الموضوع، وهي تتطاير في كل اتجاه بأعظم سرعة، وتخترق قنوات الإدراك الحسيّة، وتؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسّي للموضوع[3]. وتقوم فلسفته على أساس أن العالم مكوّن من جزأين، هما الملأ والفراغ، فالملأ ينقسم إلى ذرات دقيقة لا تُرى بالعين المجرّدة، مختلفة الشكل والحجم، غير مُتناهية العدد، أزليّة، وهي في حركة دائمة

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص45-46.

(2) فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، المصدر السابق، ص62.

(*) ديمقريطس (460 – 370 ق.م): ولد في اليونان، اشتهر بأنه الفيلسوف الضاحك، ولم يتفوّق عليه أحد في الهندسة حتى المهندسين المصريين، ويؤكد (سقراط) أن (ديمقريطس) أخذ بنظريته الذرية من (لوقيبوس)، وأنه طوّر النظرية ووسّع تطبيقاتها، وقيل أنه من أغزر الفلاسفة إنتاجاً. للمزيد ينظر: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص195.

(3) النشّار، علي سامي وآخرون: ديمقريطس، فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1972، ص72.

بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها، تتشابك فيما بينها، وباتحادها مع بعضها تكوّن صور موجودات الكون، وبفعل قوّة الضرورة تتغيّر الذرات وتفترق[1].

لقد جعل (ديمقريطس) عالم الذات عالم المعاني، فالذات هي من يطلق الصفات على العالم، وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صُنع البشر، فكل ما في الكون من أشياء يتكوّن من ذرّات، والذرّات بحد ذاتها خالية من أي صفة كانت لا جميلة ولا قبيحة، ولا وجود للون الأحمر أو الأخضر في الذرّات، فالحقيقة هي عالم الفراغ، والملأ هو عالم لا يُدرك بالحس[2]، إذ إن (ديمقريطس) أول من أعلن، من حيث الأصل، عن فكرة أن الفن يُعدّ احتذاء الطبيعة؛ لأن تغيير الكائنات الحية، هي عملية تناسق الأضداد[3].

ويمكن القول بأن النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد قد شهد في بلاد اليونان نزعات شتّى في ظروف لم يستقم إلاّ القليل من تجربته العملية والفكرية، ونتيجة ذلك أن الحرية الفكرية التي ظهرت في أثينا، أصبحت تبحث عن الإنسان بوصفه إنساناً ليس له علاقة تخصص بالطبيعة الخارجية التي أوهن الفلاسفة السابقون قواهم في البحث عن مكنوناتها، ويمثّل هذا الاتجاه طرفان: فئة تُسمّى (السفسطائية) (*)، وحكيم عبقري يُدعى (سقراط)(*)، وكان لكل

(1) كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966، ص76.

(2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص98 – 99.

(3) المصدر نفسه، ص100.

(*) السفسطائية: حركة فلسفية ظهرت في القرن الخامس ق. م كرد فعل للأحداث السياسية والاجتماعية التي حلّت بالمجتمع الأثيني، إثر انتصار الديمقراطية في تولّي زمام الحكم، وما أشاعته في المجتمع الأثيني من حرية وفردية لم تكن معهودة سابقاً، ولهذا نجد هذا النزوع

=

منهما سبيله في فحص طرق المعرفة الإنسانية، ففلسفة (سقراط) لا تُدرك إلاّ في ضوء ما قدّمته من مناقشات وانتقادات نحو موقف الأول الذي بالغ في انتهاج الشك في كل معرفة سابقة ولاحقة، مُبعداً عن حكم العقل، في حين سلك (سقراط) طريقاً في الشك قصد من ورائه البحث في أسس الأخلاق والمعرفة، فيما ذهب (السفسطائيون)، وتحديداً في نظرتهم إلى دور الحس في المعرفة إلى نكران الحقيقة والعلم، استناداً إلى خداع الحواس وتصوّرها ونسبيّتها[1].

وقد بالغوا بالشك لدرجة الشك في كل معرفة، سواء كانت حسيّة أم عقلية، فإذا كان لا يمكن الوثوق بالمعرفة الحسيّة بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي؛ بسبب خداع الحسن، فكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس،

= نحو الفردية والحرية قد ظهر واضحاً لدى السفسطائيين، إذ يُعرّف (بروتوغوراس) السفسطائية "حسن تدبير الفرد لحياته الخاصة والعامة، إذ يتعلّم منها كيف يرتّب داره ويُصبح قديراً على القول والعمل معاً في مباشرة شؤون منصبه، ليجعل منه فرداً صالحاً للحياة الاجتماعية والسياسية. للمزيد ينظر: آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص100.

(*) سقراط (469 – 399 ق. م): فيلسوف يوناني من أثينا، لم يترك كتابات خاصة به، وربما لم يكتب شيئاً على الإطلاق، وكل معلوماتنا عنه قد جاءتنا عن طريق (أرستوفان وأكسنوفان وأفلاطون) ممن عاشوا في هذا الجزء أو ذاك من سنوات عمره، أو عن طريق (أرسطو)، وتبعاً لرواية (أفلاطون) فقد حُكم على (سقراط) بالموت، إذ اتُّهم بإفساد عقول الشباب وعدم اعتقاده بآلهة المدينة. للمزيد ينظر: كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 256 – 262.

(1) الكروي، راجع: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية: www.balagh.com.

وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفة بعالم الحس، فلابد أن تنعدم في عالم العقل، ولهذا لم يعد العقل الخالص لديهم وسيلة لاكتشاف الحقيقة أو المعرفة الحقّة، ومثلما الأشياء المادية المُرتبطة بعالم الحس عُرضة للتغيير، كذلك الأشياء العقلية والأخلاقيات عُرضة للتغيير أيضاً؛ بسبب ارتباطها بمُبدعها الإنسان ذاته، والذي يخضع بدوره للصيرورة والتغيّر المُستمرّين، لهذا اعتقدوا بذاتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف من زمان إلى آخر، ومن شعب إلى آخ[1].

كما أوضح السفسطائيون أن القيم الجمالية يمكن أن تتغيّر بتغيّر ظروف الحياة الإنسانية وحسب اختلاف الزمان والمكان، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي، كما كان معيارهم الجمالي في فن التصوير مرهوناً باللحظة الحاضرة[2]، وهذا ما فهمته الرومانسية والانطباعية، ثمّ حركات واتجاهات الفن الحديث وبعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة.

ولقد ركّزت السفسطائية فلسفتها على الإنسان، وعدّته مُنفصلاً عن قوانين الكون، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عدّ من قبل (بروتوغوراس)[*]، وهو أحد المُفكّرين السفسطائيين، وله المقولة المهمّة إن

(1) فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص112.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطوّرها، دار الثقافة للنشر التوزيع، بغداد، 1984، ص15.

(*) بروتوغوراس (480 – 410 ق. م): سفسطائي إغريقي، تعلّم في أثينا وفرّ منها لاتهامه بالتشكيك في إمكان المعرفة اليقينية، صاحب العبارة المشهورة (الإنسان مقياس كل

=

الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها[1]. وهكذا نجد أن السفسطائية أحلّت فكرة النسبية محل الموضوعية في الفكر اليوناني، عندما حررت الفكر من سطوة الفلسفة الطبيعية المُتّجهة إلى التزام الموضوعية الكاملة في توجهها إلى ذات الفرد، والانحراف به بوصفه كياناً مُنفرداً ومقياساً للأشياء، بعد أن كان مضموراً في ظل النظام الاجتماعي اليوناني، فدعا السفسطائيون الطبيعيون إلى التوقّف عن البحث في الحقيقة المُطلقة للطبيعة؛ لانعدامها، وتوجيه البحث إلى دراسة الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، ونبذوا المقاييس الموضوعية للجمال، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها مُعادلاً صورياً لعالم الحس وجماله العرضي، ومن خلال الخيال وأساليب الخداع والإيهام[2].

لقد كان (بروتوغوراس) يؤمن بالتغيير الدائم، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كليّة موضوعية غير مُتأثرة بالأفراد، إذ أنه من الممكن أن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها[3]. ويمكن القول أن (بروتوغوراس) أخذ عن

= شيء)، أي أن الحق نسبي يختلف باختلاف الأفراد. للمزيد ينظر: غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربة المُيسّرة، المصدر السابق، ص357.

(1) أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص46.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص15.

(3) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، ص172.

(ديمقريطس) و(هيرقليطس) الاعتقاد بالصيرورة وعدم الاستقرار، وإننا نعلم كل ما نعلمه عن طريق الحواس، وإن كل إحساس لا يكون صحيحاً إلاّ في الوقت الذي يحين فيه، ولكل إنسان إحساسات خاصة مُتغيّرة، هي المقياس الوحيد الممكن للحقيقة، فالإنسان الفردي هو المقياس لكل شيء، فعلى السفسطائي أن يُعرض عن البحث العلمي الذي لا نفع فيه، ويكب على معالجة الفن الذي يُمكّن الإنسان من حمل غيره على ما يُريد أن يعتقده ليتسلّط بهذه الطريقة على عقله وشعوره، ويوجّه سلوكه وفقاً لرغائبه، وما هذا الفن إلاّ فن البلاغة[1]، كما أن ما يؤمن به (بروتوغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في فكر وفن ما بعد الحداثة، إذ تُشكّل اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى إحدى سمات التفكيك، فالقارئ، الفرد، الذات، يأتي إلى العمل الفني بأفق خاص به، هذا الأفق نسبي ومُتغيّر بتغيّر الزمن والتاريخ وتغيّر قيم الجماعة التي ينتمي إليها، ومن هذا نجد أن (بروتوغوراس) يؤكّد على أن كل شيء من الممكن أن يتعلّمه أو يعلمه الإنسان/ الفنان، وليس هناك وجود لميول فطرية، فالإنسان يتعلّم كل شيء، وليس هناك حد لما يتعلّمه أو يعلمه في عمله الفني أو تذوّقه ل[2]. وقد نفى (بروتوغوراس) أن يكون هنالك معيار عقلي مُتخيّل للجمال، بل أعلن أن الفن صادر عن ذات الفنان بدون أدنى تمثيل لأي حقيقة عقلية عليا؛ لانتفاء هذه الأخيرة، فذكر أن الإنسان مقياس الأشياء جميعا[3].

---

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص58.

(2) النشّار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، ط2، الإسكندرية، 1964، ص218.

(3) منى، كريم: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، المصدر السابق، ص144.

أما (جورجياس)(*) فقد سار على خطى (بروتوغوراس) وألّف كتاباً في الطبيعة وصل فيه إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها بالآتي: ليس ثمّة شيء موجود، ولئن كان ثمّة شيء فلا يمكننا معرفته، وإن توصلّنا إلى معرفته نظل عاجزين عن التعبير عن هذه المعرفة لغيرن[1].

وبظهور (جورجياس) تتجه السفسطائية نحو الشك، فتبلغ على يديه حدّاً من الأفكار لا يستقرّ على حال، وقد بدأ بفكرة الوجود واستعمال (برهان الخلق) لبيان استحالة إثبات الوجود واللاوجود على سواء، أو ما كان مُركّباً منها، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانيّة نقلها باللغة إلى الآخرين؛ لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجو[2].

لقد شك (جورجياس) بالعقل وحقائقه، ثمّ عاد ليُشكك بعالم الحس وحقائقه قائلاً: "إن إدراك أي شيء بالبصر لا يمكن نقله إلى الآخرين؛ لأن الكلام عاجز عن أن ينقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماماً"[3].

إن خير ما جاءت به الفلسفة السفسطائية للفن الحديث تعويلها على

(*) جورجياس (485 – 380 ق.م): سفسطائي إغريقي قرر ثلاث قضايا، أولها: أن لا شيء موجود، وثانيها: أنه كان ثمّة شيء موجود فمعرفته مُحال، وثالثها: أن ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به إلى سواه، وما دامت المعرفة الموضوعية مُستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع لتُقنع به من شئت. للمزيد ينظر: غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية المُيسّرة، المصدر السابق، ص662.

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص59.

(2) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، المصدر السابق، ص176 – 179.

(3) ـــــ: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط4، دار المعارف، مصر، 1974، ص118.

الذات في خلقها الجمالي المُتخيّل، فما يبدو لفنان جميلاً قد يبدو لآخر قبيحاً، ومن ثمّ فإن الرؤيا المُتخيّلة نسبية؛ لاختلاف ونسبية الإدراكات الحسيّة والانتقاءات الجمالية للفنانين على تعددهم واختلاف توجّهاتهم الفنية، وهي نزعة طاغية في كل تاريخ الفن عبر تنوّع عصوره، وخاصةً الفن الحديث. وتنوّع المدارس الفنية يُعزى إلى تنوّع المُتخيّل في رؤى الفنانين على تنوّع أحاسيسهم المتباينة[1]. وهكذا نستنتج أن السفسطائيين قد فصلوا القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقة والأخلاق والدين، كما دعوا إلى حرية التعبير، والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجريده من إطاره العقلي.

كما يُعدّ (جورجياس) مُطوّر فلسفة الشك واللاإرادية العقلانية، فقد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسيّة، وقد انطلق في تحليله إلى ثلاثة قضايا:

1. لاشيء واقعي.
2. وإذا كان الشيء واقعياً فإنه غير قابل للإدراك.
3. وإذا كان أي شيء قابل للإدراك فإنه يكون غير قابل للتعبير عنه لغوياً.

ومن الجدير بالذكر أن الذات عند الفنان وحدها تستطيع أن تتقصّى لاستخلاص الرائع أو الجميل، وتجاوز الواقعي العابر (سريع الزوال) وغير الثابت، فما هو جميل في الواقع إنما هو كذلك، كون الذات تنظر إليه من وجهة نظرها الخاص[2]، إذ إن إشكالية العلاقة ما بين الذات والموضوع، ومن ثمّ آليّات

(1) عبد المنعم، راوية: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987، ص36.

(2) تشربنبسفسكي، ن. غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ت: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص39.

الذات في مواجهة تلك الإشكاليّة، نراها مُتجسّدة في كل النتاجات الفكرية والفنية، والتي تتجلّى منذ نتاجات الإنسان الأولى وإلى الآن، بمعنى أنها تتأرجح بين العودة الكاملة إلى الذات أو إلى الموضوع، أو من الموضوع إلى الذات، ولكن هذا يُغلي الدور الرئيس الفعّال للذات في تشكيل هذه العلاقة؛ لأن الفنان عندما يُبدع عالماً خاصاً به، فإنه يستمد تجاربه وإبداعاته من خبراته الجمالية والفنية، وهو يُثير بذلك إحساسات مُرهفة، وقد تتملّك المتلقي، ولكن بصورة أخرى، ساعة اتّصاله - المُثير - بالنتاج الفني، إذ إن الفنان عندما يختبر الذات بوصفها صورة/ لوحة مرسومة، فإن المتلقي من الجانب الآخر يختبر الصورة وكأنها صورة للذات المُجرّدة من علاقتها الفردية، فتتحوّل إلى ذات للفنان المغيب والمتلقي بفعل ضغط وآليّة الذات من خلال جمعها لكل ما هو مرئي ولا مرئي، ولكل ما يتجاوز حقيقتها العابرة لحظة الخلق، لتُشكّل هذا (الثابت ↔ المُتحوّل) أو (المُنفصل ↔ المُتصل) في جمالياته، فتتحوّل وتتجمّع الإحساسات القلقة المُصاحبة للإنسان فيه، ولتتحوّل إلى إشكالية ذهنية وجدانية لتتجاوز كل ما هو لحظي آني سريع، بمعنى أن العالم الواقع بين الذات والموضوع هو منطقة خيال تسبح فيه صيرورة الأشكال بوجدانيات ذات الفنان(1).

أما (سقراط 470 – 399 ق. م) فقد كان همّه الأول أن يُبيّن أن غاية العلم هي كشف الماهيّات(*)، ومن ثمّ فهي قائمة في العقل، فكأن يستعين

---

(1) الغريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص13.

(*) الماهيّة: هي القول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود قال الجرجاني: (ماهيّة الشيء ما به هو هو، وهي من حيث هي هي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلّي ولا =

بالاستقراء(**) في تحديد المعاني الكليّة من خير وشر وعدالة.. كما ميز فاصلاً بين موضوع العقل وموضوع الحس، والعلم عنده قائم على التصوّرات(***)، من ثمّ اليقين العلمي يقين ذاتي وليس موضوعيا[1]، كما أن الفلاسفة السابقين لـ(سقراط) كانوا يبحثون في الطبيعة الخارجية، فكانوا يُصوّرون الطبيعة الخارجية على أنها كائن حي، في حين وجّه (سقراط) نظره إلى الطبيعة الداخلية دون إهمال الطبيعة الخارجية، فالطبيعة الداخلية كادت تستأثر بكل تفكير (سقراط). إن بذور فلسفة (سقراط) لم تصل إلى درجة مذهب، أما الذي كوّن المذهب فهو (أفلاطون) الذي دوّن محاضرات أستاذه، أو أعاد كتابتها وسجّلها للتاريخ بوصفها أثمن إرث حضاري في الفكر الفني[2].

وهكذا نجد أن (سقراط) من الثائرين على واقعه، ويهدف باستمرار إلى تغيير هذا الواقع، مما أدّى إلى اتهامه بأنه يأتي بآراء مُخالفة للواقع وغريبة في

=

جزئي، ولا خاص ولا عام...)، والأظهر أنها نسبة إلى ما هو جعلت الكلمات ككلمة واحدة. للمزيد ينظر: مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص165.

(**) الاستقراء: الحكم على الكلي مما يوجد في جزئياته جميعها. المصدر نفسه، ص12.

(***) التصوّرات سيكولوجياً: استحضار صورة في الذهن، وعند مناطقة العرب والمدرسيين: هي إدراك المفرد، وعند المحدثين: هي المعنى الكلي المُجرّد. المصدر نفسه، ص45.

(1) الآلوسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، ط1، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1990، ص65 – 172. وكذلك ينظر: محمود، زكي نجيب وأحمد أمين: قصة الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958، ص158 – 159.

(2) يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق الفكر، مطبعة سلمى الفنية، بغداد، 1989، ص43.

الوقت نفسه، أي (خروجه عن المألوف)، فقد كان رافضاً لكل البديهيّات التي كانت موجودة وعملية الإيمان بها، وإبدالها بعملية الشك في كل الموجودات، ونتيجة لاختلال المعايير الإنسانية بين تجربة (سقراط) الذاتية وتجربة غيره من الأثينيين الرافضة لتناقضات مجتمعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مما سبّب له شعوراً بالعجز والاغتراب، وانفصاله عن أبناء عصره بسبب آرائه وأفكاره التي اختلفت عنهم، إذ أعلن بأن لاشيء له من القداسة ما يحميه من الشك[(1)].

عموماً، فإن الموقف السقراطي يتّخذ من النفس محوراً للذات ومعرفتها، وحقق بذلك موقفاً معرفياً جديداً في الفكر اليوناني[(2)]. وتجدر الإشارة إلى أن الفكر الحديث قد ألغى القوى الروحية القديمة، ليُقيم مكانها قوى أخرى أكثر دينامية، لكنه أوغل في المعقول اللاعقلاني، أي بما هو خارج، وما هو مُتصوّر، وبكلمة أخرى، فقد أُزيحت القوى المتعالية وقوى الأرواح المفارقة لتوضع مكانها قوى مُحايثة، لكنها غريبة عن نسيج التصوّر. إن الشرخ الكبير في الفكر الغربي بين الكينونة والكائن لا يمكن رصده أو ترميمه إلاّ بالتصورات الإيديالية المُتقدّمة وبالمعقول المُعقلن وبالمعقولية العقلانية، وليس بالمُثبتة الميثولوجية أو بقوى ضد/ عقلية لا معقولة ولا تعقلن، والمشروع العقلي الذي بدأ مع (أفلاطون) و(أرسطو) مروراً بـ(ديكارت) وغيره، قد انحرف عن مساره الأصلي، وأصبح العقل عاجزاً عن عقل عقله والوصول إلى جوهره[(3)].

---

(1) كسيريس، ثيوكارتس: سقراط، ت: طلال السهيل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1987، ص 212.

(2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص131.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994، ص84 – 85.

إن لهذه الطروحات التي تمنح الإنسان بلورة وصياغة قيم إنسانية جديدة تُشكّك بمُسمّيات العالم الخارجي وتموضعاته، وتمنح الإنسان فعلاً حيادياً، كما وتبرز الذات وجدلها بين المفاهيم العقلية والعدمية. وكل ذلك مهد فضاءات لظهور أفكار فلسفية أخرى توسع توجهات كهذه وتؤسس أرضيات لمفهوم الحداثة.

ويمكن القول إن الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث تقوم على ثلاثة أسس ترشّحت عن تفكير فلاسفة عظام، ترك كل منهم بصماته في الفلسفة، وهذه الأسس هي:

أولا: الذاتية

تُعدّ الذاتية أولى المفاهيم التي أسهمت في تشييد بناء الحداثة، إذ إن الحداثة هي أولويّة الذات، انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالمّ، وتفسير ذلك لا يخرج عن كون الإنسان الحديث بعد تخلصه من هرطقات القرون الوسطى، أصبح يُدرك نفسه كذاتٍ مُستقلّة، يُتمثّل من خلالها العالم، وهي ذات جامحة شرعت في ترويض هذا العالم وغزوه، لتجعله طوع بنانها، وهذه الأفكار هي نتاج التفكير الحديث لكل القياسات، إنها إحدى النقاط المُضيئة التي سببتها فلسفة (ديكارت)(*)، بعد أن كان الإنسان قبل ذلك التاريخ يُدرك العالم أو أي شيء

(*) ديكارت (1596 – 1650): يعدّ بعض المختصين أن (ديكارت) هو أبو الفلسفة الحديثة، أما أفكاره في ميدان الفلسفة، فهي الأساس الذي اعتمدت عليه الفلسفة الحديثة، وخاصةً مبدأه المُسمّى بـ(الكوجيتو الديكارتي) (أنا أُفكّر إذن أنا موجود) للمزيد ينظر:

=

بوصفه مخلوقاً لله، وكان القرب أو البُعد عن السبب الأول (الله) هو ما يتحكّم في نظام الوجود، وبذلك يكون إدراكه له إدراكاً بعيداً جداً عن (الذاتي)[1].

إن الذات الإنسانية تُصبح هي الأساس في رؤية العالم بعد ما كانت الرؤية القروسطية تحجب رؤية ذلك، فقد أدرك الإنسان نفسه كذات مُستقلّة، كما أن الحداثة جعلت للذات المكانة العليا، وكان من نتائج ذلك:

أ. تصوّر العالم بالمقياس الكمّي والكيفي.

ب. أفول الآلهة وظهور الإنسان كآلة وحارس للعال[2].

بمعنى آخر، إن من نتائج ترسيخ مبدأ الذاتية:

أولاً: أصبح العالم صورة، بمعنى وجود قابل لأن نتمثّله، ومن ثمّ نحوّله إلى موضوع، بعد أن تتناوله يد الإنسان بمقاييسها الكميّة والحسابية، وتضبط قوافيه.

ثانياً: انكفأ عالم الآلهة على ذاته، وقلّ حضوره في العالم، بعد أن أجبرها الإنسان على أن تترك له السيادة، وكان من نتيجة ذلك أنه وضع لنفسه

= Donald, S. "European Philosophy and Modernism", Jerma Press, India, 1987, P. 131.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص12.

(2) المصدر نفسه، ص12.

سلّماً لقيم جديدة، تخضع لمقاييس نفعية (براجماتية)[*]، ولم تعد الكائنات تمتلك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة، وصارت تخضع لنظام قيمية ذاتي[1].

ثانياً: العقلانية

أن الأخذ بمبدأ العقلانية تسبب في جعل العلم نموذجاً للقول الفلسفي، إذ أصبح العلم هو الذي يوجّه الفلسفة الحديثة، بعد أن كان الأمر معكوساً تماماً في العصور الوسطى، إذ يقول (هيكل): "لا يمكن للحقيقة أن توجد إلاّ على وجه النسق العلمي الذي تنتظم فيه، والمشاركة في هذا الجهد، أقصد تقريب الفلسفة من العلم، وجعلها تبلغ هذه الغاية التي بها وحدها يحل لها أن تكون مُحبّة للحكمة وكمالاً للمعرفة على وجه الحقيقة، هي غايتي في هذا المقا[2].

إن العقلانية أعدل قسمة بين الأشياء، وإن لكل شيء سبباً معقولاً، وجعل

(*) براجماتية (الذرائعيّة):مذهب فلسفي يقيس صدق القضيه بنتائجها العمليه فليس هناك معرفه اوليه في العقل يستنبط منه نتائج صحيحه بغض النظرعن جانبها التطبيقي بل الامركله مرهون بنتائج التجربه الفعليه العمليه التي تحل للانسان مشكللاته ولما كان تقدم العلم يغير من صدق القضايا فالصالح في ظروف سابقه يصبح غير صالح في الظروف الراهنه، كان الحظ امرانسبيا يقاس الى زمن معين ومكان معين ومرحله من التقدم العلمي معينه ومن اعلام الابراجماتيه (بيرس، جيم، دوي): للمزيد ينظر (____: الموسوعه الفلسفيه الميسره ،دار نهضة لبنان للطبع والنشر ،بيروت ،1987،ص 335) .

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص12.

(2) المصدر نفسه، ص14 – 17.

العالم مصدراً للمعرفة الفلسفية، وظهور النظرة الشاملة ضمن الأنساق الفلسفية الكبر[1]. وقد اختلفت الآراء حول من أسس هذا المبدأ في الفلسفة الحديثة، فمنهم من يعدّ (كانت) هو المؤسس لهذا المبدأ، ويرى آخرون أن (ليبنتز) المؤسس الأول لـ(العقلانية)، وفريق آخر يرى أن العقلانية رشحت عن فلسفة الاثنين معاً. أما العقلانية في هذا الصدد فهي (إن لكل شيء سبباً معقولاً)، وبهذا تحوّل الإنسان من (مُتأمّل) لهذا الكون ومُعجب به، إلى مُنقلب عن أسراره وباحث عن (أسباب معقولة) لهذا الكون، مُميّزاً لها عن (الأسباب غير المعقولة) حتى جاء العلم الحديث بالاكتشافات، فقد أسهم في جعل الإنسان يكتسب معلومات جديدة، ويكشف أسرار هذا الكون، مما جعله يفلت من قبضة الأفكار القديمة في تكوين رؤية جديدة من الكون والموجودا[2].

ثالثاً: العدمية

يُقصد بـ(العدمية) "لا قيمة للقيم"، إذ إن ما كان في العصور السابقة مبادئ ثابتة ومُثلاً عليا، أصبحت بمجيء الحداثة (عدماً) تسبب في فقدان تلك القيم لكل معنى أو حقيقة، وقد اختلفت المصادر في تقرير أسبقية مبدأ (العدمية)، فبينما تُشير بعضها إلى الفيلسوف الألماني (نيتشه)[*] بوصفه أول من تطرّق لهذا

(1) نفسه، ص12.

(2) نفسه، ص13. وأيضاً:

Edwards, J. "Science and Philosophy", (1st Ed.), Kegan – Paul, London, In Ref. No. (93), 1979, P. 26 – 27.

(*) نيتشه، فريدريك (1844 – 1900): ولد في مدينة ريكن في روسيا، وأثر في فلسفة القارة الأوربية وآدابها، حاول النفسانيون تفسير أفكاره وأعجبوا بها، يقول (فرويد): إن

=

المبدأ، نجد أن هناك من يقرر أن حركة التنوير سبقت (نيتشه) إلى التطرّق لهذا المبدأ من خلال تعريفها لـ(القيم الأخلاقية والمُثل والمبادئ السياسية)، فهي في حقيقة أمرها هتكت الحُجب بين الميتافيزيقيا القديمة التي تكفل يضمان قيمة القيم، فأصبحت (العدمية) دليلاً على افتراس العدم للأخلاق والدي[1].

أما (غصن) فترى أن الفكر الغربي الحديث الذي يتأسس على مفهوم (هيرقليطس) في الصيرورة وقانون التغيير الدائم، يعود ليستلهم عدمية (نيتشه)، هذه العدمية التي اتّكأ النقد الغربي الحديث عليها، إذ جاءت حرباً على العقلانية وأنظمتها. ومن هنا نجد أن النقد الغربي الحديث لا يعرف الثوابت، فهو يأخذ

=

تنبؤات (نيتشه) ولمحاته الثاقبة تقف مع أكبر قدر مع النتائج التي توصّل إليها التحليل النفسي، وكان لفلسفة (نيتشه) أثرها على الوجوديين وأصحاب التحليل النفسي، وعلى (هارتمان، شيلر، شبنجلر، رلكه، بيوبر، توماس مان، مالرو، جيد)، وأطلق (نيتشه) جملة من المقولات، منها: العود الأبدي (ويقصد به أن مدى القوة الكونية متناه ومحدود)، وفكرة استمرار التحوّل إلى ما لا نهاية تنطوي على تناقض (حسب رأيه)، وكذلك مقولة (إرادة القوة): إن العلاء على الذات هو ليس إرادة الحقيقة، وإنما هو إرادة قوة، ومقولة (الإنسان الأعلى): لأن الجنس البشري أو (السوبرمان) هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية والكمال المطلق، وكذلك مقولة (العدمية) (ليس دعوة للسلب والعبث بقدر ما هو قراءة ما هو حاصل من مظاهر العبث والمرض والانتهاك والتفكيك فيما وراء خطابات القيم والمُثل) للمزيد ينظر: فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصة، مكتبة النهضة، بغداد، ب ت، 484 – 489. وكذلك: مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979، ص62 – 108.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص14.

بالاختلاف الذي ينفي الأحادي المُتجانس لصالح الكثرة، واللاتجانس والتشظّي وتعذّر اليقي[1].

ويمكن القول أن (نيتشه) الذي فهم الانحطاط أكثر مما فهمه سواه، قد أعلن (صعود العدمية) بقوله: "كل ثقافتنا الأوربية تتجه منذ زمن طويل بحدّة عنيفة تتزايد من جيل لآخر نحو ضرب من ضروب الكارثة، وذلك بدون تمهّل وبعُنف واندفاع..."، إذ وصف العصر بأنّه "عصر التعفّن الداخلي الفادح والانحلال...". فالعدمية الجذرية تعني بأننا مُقتنعون أن الوجود مُزعزع بشكل مُطلق، إذ يمكن عدّ العدمية حالة مرضيّة وسيطة، فـ(التعميم الضخم والاستنتاج ليس ثمّة معنى لأي شيء، إنما هو ظاهرة مرضيّة)، فإما أن تكون القوى المُنتجة ليست قوية بما فيه الكفاية، وأن الانحطاط ما زال يتردد، ولم يجد بعد وسائله المُساعدة... إن العدمية ليست السبب، بل هي منطق الانحطاط فقط[2].

وبهذا يكون واضحاً أن الذاتية قادت إلى العقلانية، ومن ثمّ إلى العدمية، من خلال رفض القيم والمعاني اللاعقلانية، ومن ثم الواقع بطريقة فكرية، ومن ثمّ محاولة اختراع القيم والمعاني لإقامة منظومات جديدة تُنظّم الذهن والمجتمع، بهذا فإن العدم يستحث العقل على الخلق الجديد، بمعنى خلق تصوّرات ومفاهيم ومنظومات مُتطورة ناسخة لما هو قديم[3].

---

(1) غصن، أميرة: نقد النفس والسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت، ص3 – 4.

(2) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص106.

(3) أدهم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص94.

ومن الجدير بالذكر، إن الفيلسوف الألماني (نيتشه) هو أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المُتمثّلة بالحداثة ونبذها، إذ تحدّث عن عُتمتها وظلامها، وهاجم مفهومها حول التقدّم، ونزع القيمية عن التاريخ كعملية صاعدة، ورفع صوتاً ضد عبارة الدولة والليبرالية السياسية، وبشّر بإنسان خارق، يستطيع تجاوز حدود عصره، والتعجيل ببزوغ فجر جديد للبشرية. وطبقاً لـ(يوجين فنك)، رأى (نيتشه) أن المفاهيم الكوزمولوجية المُتمثّلة في التصوّرات التي تستهدف إعطاء وحدة وكليّة ومغزى للتاريخ، ما هي إلاّ مُخططات للتفسير الميتافيزيقي التي تبغي إدراك الصيرورة، بافتراض أن لها معنى، وأن للتاريخ هدفاً بما يقود إلى العدمية[(1)].

وتتميّز الحداثة بأنها تحوّل جذري على المستويات كافة: في المعرفة، في فهم الإنسان، في تصوّر الطبيعة، وفي معنى التاريخ، إنها بنية فكرية كلية، وهذه البنية عندما تُلامس بنية اجتماعية وثقافية تقليدية، فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدريج، مُمارسةً عليها ضرباً من التفكيك ورفع القدسية، إذ تستعمل الحداثة أساليب رهيبة في الانتشار والاكتساح، فهي تنتقل في الفضاءات الثقافية الأخرى إما بالإغراء والإغواء وعبر الموضة والإعلام، وإما بالتوسّع الاقتصادي أو الغزو الإعلامي بمختلف أشكاله، وعندما تصطدم الحداثة بمنظومة تقليدية، فإنها تولّد تمزّقات وتخلق تشوّهات ذهنية ومعرفية، وتخلق حالة فصام وجداني ومعرفي ووجودي مُعمم بسبب اختلاف وصلابة المنظومتين معاً، إذ إن للحداثة قُدرتها

---

(1) فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974، ص183.

الخاصة على تفكيك المنظومات التقليدية، وأساليبها في ترويض التقليد ومحاولة احتوائه أو إفراغه من مُحتواه[1].

وهكذا نجد أن الحداثة قد تميّزت بتباعدها عن أنماط الفن التقليدي.. فهي سلسلة تنافسية من التجديد والتجري[2].

إن الهزّات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب، هي أقرب ما تكون إلى الهزّات الزلزالية التي تُقسم على ثلاثة أنواع:

1. **الهزّات البسيطة**: التي تتعلّق بـ(الموضة) أو (التقليعة)، والتي غالباً ما تأتي بها الأجيال المُتعاقبة، وتستمر هذه (التقليعة) مدّة لا تزيد عن عشر سنوات.
2. **الإزاحات الكبيرة**: والتي تمتاز بالتحوّلات العميقة والواسعة التي تخلّفها وراءها، وغالباً ما يستمر تأثيرها مدّة طويلة تُقاس بالقرون.
3. **المُدمّر الكاسح**: الذي يقوّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري، ويتركها أكواماً من الأنقاض، والذي يستثير الهمم لبناء البديل، وهو الفن، في الشكل الجديد لذلك التطوّر وفي مضمون[3].

---

(1) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005، ص28 – 29.

(2) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوب، ط1، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص145.

(3) الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998، ص199 – 120.

وإذا حللنا الفن الحديث، نراه ينطوي على عدد من النزعات، تتلخّص في:

- التجرّد من العواطف الإنسانية.
- تجنّب صور الكائنات الحيّة.
- الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلاّ عملاً فنياً.
- عدّ الفن نوعاً من اللهو ولا شيء غير ذلك.
- السخري[1].

ويمكن القول بأن آراء (بيكون 1561 – 1626) تُعدّ البدايات الأولى للفلسفة الحديثة، فقد كان (بيكون) يريد معرفة جديدة للطبيعة، تمنح الإنسان سلطة فعلية عليها، وتفتح أمامه إمكانياتها... وكان لابد من منهج جديد في المعرفة، ولابد من فلسفة جديدة، إذ إن التفكير العلمي يبدأ من الشك لا من الإيمان، فلو بدأ الإنسان من المؤكّدات لانتهى إلى الشك، ولكنه لو اكتفى بالبدء من الشك لانتهى إلى المؤكّدا[2].

أما (ديكارت 1596– 1650) فقد بدأ فلسفته بالشك، ليبني على وفقه أساساً يقينياً أول، يستند إلى الذات الإنسانية، مُنطلقاً من مقولته الشهيرة (أنا أفكّر إذن أنا موجود)، ويُريد بهذه المقولة أن يرى حقيقته، ويشعر بها، لا من خلال الحس أو العقل، ذلك أن الذات حينما تُدرك بالتجربة الداخلية وجوداً

(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب. ت، ص325 – 326.

(2) لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص79.

فكريّاً، فإنها تُدرك حقيقة لا لبس فيها، بمعنى آخر، إن شعور الذات هو يقين لاشكّ فيه[1].

وقد اعتقد (ديكارت) أن اختلاف الناس في آرائهم حول موضوع ما لا ينشأ من كون بعضهم أعقل من بعض، وإنما يعود إلى توجيه أفكارهم بطُرق مُختلفة، إذ لا ينظر كل فرد إلى نفس ما ينظره الآخرون، وهذا وفّر للإنسان الحرية في التعرّف وإظهار الحقيقة، فضلاً عن رفض كل سلطة على التفكير البشر[2].

لقد بدأت الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية تضع حلولاً لُمعضلات فلسفية، تتركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة، واثر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية، وقد تجسّد هذا التحوّل بفلسفة (رينيه ديكارت) حين منح الفلسفة استقلالها عن الدين، مُعتمداً منهجاً عقلياً مُنطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق فجعله طريقاً للبحث والتفكير، وبهذا توصّل إلى مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجو[3]، وهذا ما يُسمّى بـ(الكوجيتو الشهير)[*].

---

(1) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله: جدليّة التلقّي في الرسم الأوربي الحديث، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص113 – 115.

(2) أمين، عثمان: روّاد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص47.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص80.

(*) الكوجيتو: لفظ لاتيني معناه (أفكّر)، يُشار به إلى قول (ديكارت) أنا أفكر إذن أنا موجود، ومعنى هذا القول إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مُفكّر، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر، وقد قيل أن الكوجيتو ليس استدلالاً

=

ويمكن القول أن (ديكارت) تناول الجـذر الفلـسفي للحداثـة مـن خـلال ثلاثـة محاور:

الأول: جذر عقلي اهتم بفلسفة العقل وتأثيرهـا علـى نزعـة الحداثـة بـشكل عام، مما طبع الفن، ومنه الرسم، بطابع العقلانية.

الثاني: جذر ذاتي، إسقاطات الذات علـى الفـن، وتـشكّل قيمـة للإحـساس بماهيّة الذات وما يعتريها من وساوس وعواطف واختلاجـات مُـستترة في بواطن النفس الإنسانية.

الثالث: جذر عدمي، ابتـداءً مـن طروحـات الدادائيـة، فـألقى بظلالـه علـى تيارات ما بعد الحداثة في الفن والأد[1].

وهكذا نجد أن (ديكارت) أخذ شيئاً من الشك وطوّره وخطّ لنفسه مـساراً عقلياً في الفلسفة، إذ كان يقول بأسبقيّة الفكـر علـى المـادة، فالعقـل قـادر علـى إدراك قوانين الوجود، وعلى الإنسان أن يُـدرك تلـك القـوانين ليُحقـق حريتـه، فللحرية أساس متين قوامه وجود وعي حقيقي لدى الإنـسان، يُمكّنـه مـن فهـم الوجود وتفسيره، ولهذا فالعالم يسير طبقاً لقوانين مُحددة[2].

= حقيقياً، وإنما حـدس يكـشف عـن حقيقـة أوليّـة لا يتطـرّق إليهـا الـشك، وللكوجيتـو الديكارتي تأويلات مختلفة منها قولهم: إن الكوجيتـو يوصـل بطريقـة الفكـر إلى معرفـة موجود مُفارق للفكـر. للمزيـد ينظـر: صـليبا، جميـل: المعجـم الفلـسفي، ج2، المـصدر السابق، ص 249 – 250.

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص90 – 91.

(2) الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الـشؤون الثقافيـة العامـة، بغـداد، 1986، ص6.

وعموماً، فإن مذهب (ديكارت) قد اتّسم في طابعه الميتافيزيقي بـ(العقلانية والموضوعية)، بيد أنه في موضوع الجمال لم يكن كذلك، إذ رآه من منظور وجداني، نفسي، والأمر الذي جعله يرى التجربة الجمالية نسبيّة في حقيقتها، وهذا ما جعله يخلع على رؤيته للجمال طابع الذاتية والنسبية، وبذلك فإن (ديكارت) قد سلّم بـ(معيار نسبي) للجميل، بدلاً من (معيار مُطلق) بوصف الأول يُلائم تباين الناس في حكمهم على الشيء بوصفه جميلاً أم لا[1]، والموضوع عند (ديكارت) وجود غير مؤكّد، إذ علينا أن نشك في جميع الأشياء ما أمكننا الشك، وفي جميع الأشياء التي نجد فيها أقل موضوع للشك، وهو يبدأ بالشك بالحواس، فيما إذا كانت الأشياء المحسوسة أو المُتخيّلة هي ما موجود في العالم، وهو يعلم أن الحواس ما انفكّت تخدعنا في مناسبات عديدة، وأنه من عدم الحكمة أن نثق في ما خدعنا، وهي كما نُخدع حين نحلم في المنام[2]. وهذا الشك يصل بنا إلى نقطة ارتكاز ثابتة[3].

ومن الجدير بالذكر، أن (ديكارت) أقام الفردية على أساس فلسفي، بعد أن كانت مجرّد عصيان وتمرّد. الفردية التي تحمل الشخص على أن يظن نفسه أهلاً للحكم على الأشياء بنفسه، بعد أن كان العصر يضرب بهذه الفردية التي تنفر من كل سلطان في العلم والدين والفلسفة[4].

---

(3) Calts, D. “History of Modern Philosophy”, (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983, P. 61.

(2) ديكارت، رينيه: التأمّلات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956، ص33 – 48.

(3) المصدر نفسه، ص80.

(4) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962، ص86.

ويمكن القول إن (ديكارت) يُفكّر ويشك في شيء موجود في عـالم الحـس، إذ إن هذا الشك يتم عن طريق العقل؛ لأنه أعطى أسبقيّة الفكـر علـى المـادة، إذ يتحرر (ديكارت) من عالم الإحساسات والآراء، وهو عالم خداع لا يُتيـح لـه أن يرتقي من الوقائع إلى الأفكار، وإلى اكتشاف نظام العـالم الـذي خلقـه الله... إنـه ينثني انثناءته المُذهلة نحو الكوجيتو، إذ يقول: فعرفت من ذلـك أنـني جـوهر كـل ماهيّته أو طبيعته لا تقوم إلاّ علـى الفكـر، ولا يحتـاج في وجـوده إلى أي مكـان، ويتعلّق بأي شيء مادي[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن (ديكارت) لا يقول: يجري التفكير، وإنما يقول: أنا أفكّر، وهذا يعني أن فلسفته هـي فلـسفة الـذات والوجـود، وليـست فلـسفة الروح[2].

أما (ليبنتز)[*] فيُعدّ من الروّاد الذين أسسوا الحداثـة الفلـسفية علـى مبـدأ العقلانية، أي المبدأ القائل (لكل شيء سبب معقول)، بمعنـى أن الإنـسان تحـوّل

(1) تورين، ألان: نقد الحداثـة (ولادة الـذات)، ج2، ت: صـياح الجهـيم، منـشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998، ص57.

(2) المصدر نفسه، ص59.

(*) ليبنتز (1646 – 1716): فيلسوف ألماني كان رياضـياً وعالمـاً مـن الطـراز الأول، أسـهم بفكرة الطاقة الحركية في علم الميكانيكا، مذهبه الميتافيزيقي شائق علـى وجـه الخـصوص من حيـث كونـه مـذهباً للنظريـات المنطقيّـة، أمـا مواقفـه الأساسـية فقـد قامـت علـى استدلالات مُستمدّة من العلم والمنطق والميتافيزيقيا. للمزيد ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 374 – 382.

من (مُتأمّل) للكون ومُعجب ببديع خلقه إلى مُنقّب عن أسراره، فصار يجدُ فيه ويمدّه بمعرفة أسرار الموجودات، يمنحه سلطة على الكون، ويستعيض به ألغاز الميتافيزيقي القديمة[1].

ويعتقد (ليبنتز) أن العالم أو الطبيعة في تجدد أزلي وحيويّة خالصة، فهو يرى أنه لاشيء في العالم يموت أو يفسد؛ لأن الأشياء تحيا في حياة وتطوّر ونمو، والطبيعة لا تنطوي إلاّ على ما هو حسّاس وحسّي، وكل ذرّة من المادة هي مجال لعالم من مخلوقات تفنى وتتحرّك دائماً، وإن الطبيعة لاشيء فيها يموت، ولا شيء فيها يحيا، وهذا يعني أن الذي ينتهي في الوجود يبتدئ فيه، ولكن في صورة أخرى أزليّة لا تموت، فـ "الميلاد تطوّر، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مُطلق ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما[2].

ويمكن القول أن (ديمقريطس) كان يرى قبل (ليبنتز) أن العالم مكوّن من ذرات تسبح في عالم الخلاء، وهذه الذرات تتحرك ويطرأ عليها السكون، وهي تُمثّل وحدة قائمة بحدّ ذاتها، وتُعدّ المكوّن الأساسي لكل ما موجود في العالم، وما هو مُلاحظ هنا، أن الذرات تتحرّك وفق نظام المصادفة، بمعنى عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء، وبهذا فإنها تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكّده (ليبنتز)، ويختلف به عن (ديمقريطس)، ذلك أن الطابع لذرات الأخير بأنها مادية

---

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص13.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص102.

خالية من أيّة طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي. أما هذه الذرات عند (ليبنتز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعّالية، وهذه الوحدة تقترن بقوة حركية ديناميكية تبعث بها الاستقرار والحركة والدوام[1].

ولّما كان نسق (ليبنتز) الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي، فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره عن سبق التوافق وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المُتميّزة، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيويّة المُتدفّقة، وتأمّل الحيوية التي تُعمّر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاءً، تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي[2].

وهكذا نجد أن نظرية (ليبنتز) ترتكز في النهاية على الفكرة القائلة أن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد؛ لأن الامتداد يوحي بالتعدد، ولا يمكن أن توصف به إلاّ مجموعة من الجواهر، ومن ذلك استدل على أن هناك جواهر كثيرة إلى حد لا مُتناهي، كل منها غير مُمتد، ومن ثمّ فهو لا مادي، وهو يُطلق على هذه الجواهر اسم الذرات الروحية التي تتسم بسمة أساسية، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة[3].

---

(1) رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص37.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998، ص102.

(3) رسل، برتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983، ص85.

أما (كانت)[*] فإن أساس فلسفته (الذات والتأمّل)، إذ إن هـذه الفلـسفة هي القاعدة الفلسفية التي أقام عليها (كانت) أنماط النقـد الثلاثـة الـتي شـكّلت البنية العامة لفلسفته، مُنصّباً العقل النقدي محكمة عليا يتعيّن أن يخـضع لحكمهـا وقرارها كل شيء. قوام هذه الذاتية الفلسفية هي الذاتية المُجرّدة، كما عبّر عنهـا الكوجيتو الديكارتي، والوعي المُطلق بالذات عند (كانت)، وتعني علاقة الـذات العارفة بنفسها من حيث أنهـا تنكـبّ علـى ذاتهـا كموضـوع، مـن أجـل إدراك ذاتها[1].

وهكذا نجد أن (كانت) يُعطي للذات دوراً كبيراً، فالجمال الحـر هـو نتـاج الذات الحـرة، أمـا الجمـال بالتبعيّـة، فهـو نتـاج الـذات المُقيـدة الغائيـة - فهـي موضوعية في الحكم الغائي - وآليّة الذات في إدراك الجمال الخارجي يتم بتحوّله إلى الذات المُبدعة لتقوم بعملية التأليف والتوفيق، أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن[2].

(*) كانت (1724 – 1804): فيلـسوف ألمـاني أثّـر في تفكـيره تيـاران رئيـسان مـن تيـارات الفلسفة الأوربية، أحدهما النزعة العقلية التي وصلته عن طريق أسـاتذته بالـصورة الـتي صاغها (ليبنتز)، والتيار الثاني هو نزعة تجريبية، والتي شعر بتأثيرها شعورٌ قوياً حين وقع على بعض كتابات (هيوم) في ترجمتها الألمانية. من أهـم كتبـه (نقـد العقـل الخـالص) و (نقد العقل العملي) للمزيد ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلـسفية المختـصرة، المـصدر السابق، ص329 – 339.

(1) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص36 – 37.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطوّرها، المصدر الـسابق، ص98. وكـذلك: هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط4، منـشورات عويـدات، بـيروت – باريس، 1983، ص61.

في حين أن (هيجل)(**) قد أشار إلى مبدأ العدمية عندما أقر (موت الإله) في الأزمنة الحديثة، وهو موت يُنذر بمجيء العدمية كرمز لأفول عالم الإله، وانهيار الأساس المُطلق الذي انبنت عليه القيم[1]. ويوضّح (هيجل) أن هناك جملة من الاختلالات تتمثّل في علاقة الماضي بالحاضر، وهذا الأخير هو عصر جديد كليّاً، عصر دخل في قطيعة مع كل النماذج المُستوحاة من الماضي، عصر لا يستطيع أن يستند إلاّ إلى ذاته. وبعد ذلك يخطو (هيجل) خطوة أخرى في محاولة تشخيص ماهيّة الحداثة الفلسفية، مُبرزاً أنها تتمثّل في الذاتية ببُعديها الأساسيين الحرية والفكر. "إن ما يجعل عصرنا عظيماً - كما يقول (هيجل) - هو الاعتراف بالحرية وبملكية الفكر". وعناصر هذه الذاتية، هي:

- النزعة الفردية.
- الحق في النقد وإعمال العقل.
- استقلالية الفعل البشري.
- الفلسفة المثالية[2].

(**) هيجل (1770 - 1831): يُعدّ من أكبر الفلاسفة الذين أثروا بعد (أرسطو) في مسار حركة الفكر الفلسفي الفني والديني والأخلاقي، كما يُعدّ من كبار المثاليين، أنشأ قوانين الجدل، واكتشف قانون وحدة المتضادات والجدل بينها، هذه المتضادات في أفكار (هيجل) هي كيف تدرك الروح ذاتها. للمزيد ينظر: يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، المصدر السابق، ص75 - 76.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص15.

(2) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص46 - 48.

ويقول (هيجل) إن كل شيء يكشف في باطنه عن العديد من المؤثرات أو القوى، تعمل بعضها على المحافظة عليه كما هو، ويميل البعض الآخر إلى تغييره. وينتج عن ذلك صراع بين المتضادات، والذي يؤدي بدوره إلى تحوّل الشيء إلى شيء جديد، وهذا الشيء الجديد تنمو فيه نواحٍ مُتناقضة، وتسير العملية إلى الأمام، وعملية التغيير اللانهائي هذه هي ما يُسمّى بالدياليكتيك(1). أما مغامرة (هيجل) الدياليكتيكية في ثنائية الأضداد، فقد كانت عبثاً لغوياً لا طائل منه؛ لأن الأضداد كانت اختراعاً رمزياً وليست أضداداً واقعيّة، أي أن الواقع في جوهره ليس مُتضاداً مع ذاته(2).

أما (ماركس 1818 – 1883) فيقول في البيان الشيوعي لهم: كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير، وكل ما هو مُقدّس ينقلب إلى دنس، ويضطر الناس كلّهم أخيراً أن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بعقول مُتّزنة بدون أوهام(3). إن عبارة (ماركس) التي تُعلن تدمير كل ما هو مُقدّس هي عبارة أكثر تعقيداً وأشدّ إثارةً من الجزم المادي الشائع في القرن الثامن عشر حول نفي وجود الله(4).

في حين أن (شوبنهاور)(*) وهو فيلسوف التشاؤم كما يُسمّى، وباعث

(1) لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، المصدر السابق، ص138 – 139.

(2) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص40.

(3) بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، المصدر السابق، ص82.

(4) المصدر نفسه.

(*) شوبنهاور (1789 – 1860): فيلسوف مثالي ألماني، يُعدّ أحد تلامذة (كانت)، درس في برلين وفرانكفورت منذ عام 1832، ويُعدّ كتابه (العالم إرادةً وتمثلاً) هو الكتاب الرئيس

=

البوذية في الفلسفة الحديثة، إذ نراه يسمو بالقيمة الجمالية، ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان، كما أن فلسفته الجمالية مُشتقّة من مذهبه الفلسفي العام الذي يُقرر أن العالم إرادة وتمثّل، كما أكّد (شوبنهاور) أن غايته في الفن هي الوصول إلى نوع من الفناء التام، والتي تُحقق إرادة الفنان من خلال إبداعه الفني[1].

أما الذات عند (شوبنهاور)، فهي عقلية متوقفة على حدسها في المثال أو الإرادة والذات، بتحقيقها أكبر قدر من الإرادة تصل إلى الأشياء الأكثر جمالاً، والذي يُقاس بقدرة الشيء في إظهار مثاله، وعندما تتخلّص الذات المُدركة من مظاهر الإرادة وتتحوّل إلى ذات عارفة خالصة، وهذا لا يتحقق إلاّ عندما يتم عزل الموضوع عن علاقاته بالمكان والزمان، والذي يتموضع عبرهما في عالم الظواهر[2]. وتنحو فلسفة (شوبنهاور) إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية، من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان، وعدّها أن أصل الشر هو عبودية الإرادة والتعلّق بالحياة[3].

= الذي وضع فيه أُسس مذهبه. للمزيد ينظر: عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص153.

(1) أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977، ص 43.

(2) أفندي، حسن: جماليات الخلاص مهمات الفن؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية، بحث منشور في مجلة آفاق عربية، ع3 - 4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (آذار، نيسان)، 2000، ص70. وكذلك: توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص80.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص153.

ويمكن تفسير عدمية (شوبنهاور) وتشاؤميّته التي تظهر بوضوح عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية، وليس له من حد، أي أنه لا متناهٍ، فنفي الغائيّة يُلغي السببيّة، ويصبح العالم عبثاً بشكل مُطلق، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية، وإنما هو هدف بلا قيم، وهذه صفة الأشياء في النهاية، إنه ضروري لكنّه عبثي؛ لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علّة[1].

أما الفن عند (شوبنهاور) فهو رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود، عن طريق التأمّل الجمالي النزيه للمثل[2]. ويرى (شوبنهاور) أن من الضروري تهذيب النفس، بتخليصها من الشعور بالأنانيّة التي تنشأ من صراع الإنسان مع غيره، ومن محاولته تأكيد ذاته. ويحاول (شوبنهاور) أن يُفسّر الأنانية بوجود عالمين، أحدهما صغير والآخر كبير، الأول هو عالم الذات، والثاني هو وجودها في العالم بوصفها ظاهرة من ظواهره التي تقع في حدود تمثّلاتنا العقلية، وهنا ينشأ الصراع الأزلي بين العالمين، العالم الذي ينحو إلى تأكيد الذات بوصفها مركز الكون وأساس العالم ومنبع الحياة والحركة، هذه الذات الإنسانية التي تُفهم العالم أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة، تائهة وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهيين[3].

إن (شوبنهاور) ينظر إلى التراجيديا على أنها قمة الفن الدرامي، ومن ثمّ

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص84.

(2) توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص107.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص157.

فإنها تمثّل قمة فن الشعر؛ بسبب عِظم تأثيرها، وصعوبة إنجازها، والصراع المُستمر فيها، ولم يَرَ (شوبنهاور) في التراجيديا اليونانية النموذج الأسمى لفن التراجيديا، فعلى الرغم من أنّه يكنّ إعجاباً كبيراً للفن الإغريقي القديم، فإنه هنا يخالف هذه القاعدة، ويفضّل التراجيديا المسيحية، فهو يرى أن (شكسبير وجيته) يتفوّقان على (سوفوكليس ويوربيرس)؛ لأن التراجيديا المسيحية قد نجحت في تمثّل الغاية الحقيقية لهذا الفن، وهو تصوير الانسحاب والتخلّي التام عن إرادة الحياة، أما تراجيديا القدماء فهي تصوّر الأبطال وهم واقفون تحت القدر أو الشر المخيف، ولكنهم يسعون إلى الخلاص والتحرر من إرادة الحياة، وسبب كل هذا - يقول (شوبنهاور) - يرجع إلى أن القدماء لم يكونوا قد أدركوا بعد قمية وغاية الدراما، أو بالأحرى لم يكونوا قد وصلوا إلى رؤية مُكتملة للحياة ذاتها[1].

ويمكن عدّ (شوبنهاور) فيلسوفاً مثالياً يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً، وهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة، سواء أكانت إرادة الكينونة أم إرادة الخيال، إلاّ أن هذه الإرادة سيئة كالإنسان وكالعالم أجمع، وذلك يرجع لتشاؤم (شوبنهاور) الشديد والعملية التي تولّد هذه الإرادة تُدخلنا في هموم لا تنتهي وشعور بالسخط والآلام، إذ يرى (شوبنهاور) أن هناك طريقتين للتحرر من هذه المأساة، الأولى أخلاقية، تتمثل في الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التي تحررنا من إرادة الحياة، والتأمّل الجمالي يصل بنا إلى عالم الأفكار، فهي أول تعبير عن الإرادة[2].

---

(1) توفيق، محمد سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص238.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص165.

كان (نيتشه) في تعبيره عن نشأة الفن والحضارة مُتأثراً بشكل كبير بفلسفة (شوبنهاور). فقد رأى (نيتشه) أن الفن صوّر هو والحضارة عن عنصرين رئيسين، وقد أسمى أحدهما بالعنصر الديونيسي نسبةً إلى الإله (ديونيسوس) إله الخمر والسكر !! أما الآخر فقد سمّي بالعنصر الأبولوني، وهذان العنصران يسريان في الفن مثلما يسريان في الوجود والحضارة الإنسانية[1].

واستنتاجاً مما سبق، نجد أن العنصر الذاتي واضح في فلسفة (شوبنهاور)، فقد جعل من الذات شرطاً للأشياء والموضوعات، فجعل عالم الظواهر وهماً، وانحطاط قيمة العقل والتصوّر ومنهج العلم.

إن الحداثة قد تشظّت وتفتتت، وتحطّمت (الأنا)، كما تحطّم البناء العقلاني الذي انبنت عليه، أما موت الإله يسمُ نهاية الميتافيزيقيا (نيتشه) التي حُددت بالبحث عن التقابل وعن الوحدة بين الكائن والفكر، والتي امتدت من (بارمنيدس) حتى (أفلاطون) و (ديكارت)، ففي قرن التاريخانية أحلّ (نيتشه) الصيرورة محل الكينونة، والعمل محل الجوهر، فقلب القيم التي دعا لها، لتفسح المجال لتعظيم الإرادة مقابل النظام العقلاني للعالم، فقد كان (نيتشه) يحن للرجوع إلى الواحدي إلى ما وراء الشعور، وما هو مُضاد له، الذي ليس هو العالم الإلهي، لكنه العالم الأول، إذ كان الإنسان سيد مصيره. وقد فقد الإنسان هويّته في الحداثة، وتشظّى وفقد الهوية الأصلانية البعيدة عن تجربة العقلانية المعقولية[2]. ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) قام ضد الحداثة، إذ ركّز هجومه ضد فكرة

---

(1) توفيق، محمد سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص297.

(2) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص12.

الذات، بمعنى أن فكر (نيتشه) يخرج من الحداثة وذلك بإعادة إدخال الوجود اللاتاريخي، لكن هذا الوجود لا يمكن أن يكون عالم الأفكار الأفلاطونية أو اللوغوس الإلهي. إنه العلاقة مع اللاشعور أو مع الحياة الغرائزيّة والاندفاعات الأولية الجسدية، وهو شعور الرغبة، فالإنسان لا يتجاوز تاريخه وواقعه؛ لأن روحه على صورة المثال المُتعالي، كما يُريد (ديكارت)، بل لأنه مسكون بـ(ديونيسوس)، أي بقوة للرغبة لا شخصية، للجناسة، كطبيعة في الإنسان وضد فكر التنوير الذي يضع الكلي في العقل، والذي يدعو إلى التحكّم بالعواطف بوساطة الإرادة، فإن الكلي ينبثق عن (نيتشه)، وبعده مع (فرويد)(*) في اللاشعور، في الرغبة التي تقلب العوائق الداخلية(1).

وجدير بالذكر إن الحداثة عند (نيتشه) تنحصر بالأدب الديونيسي(*)، فهو

(*) سيجموند فرويد (1856 – 1939): طبيب نمساوي، مؤسس مدرسة التحليل النفسي، عمل على التداعي الحر مؤكداً أن الطاقة المُسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية، أثارت نظريته في تطوّر الغريزة الجنسية منذ الطفولة، وفي عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية، وممن كانوا قد انظمّوا إلى حركته كل من (أدلر) و (يونج)، ومن أهم كتبه (تفسير الأحلام) و (مدخل إلى التحليل النفسي) وغيرها، وقد حاول فرويد تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطوّرها، وكان لنظريته أعمق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية، وفي التربية والفن والأدب. للمزيد ينظر: غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسّرة، المصدر السابق، ص297.

(1) المصدر نفسه، ص16.

(*) الديونيسي: يرى (نيتشه) أن البشرية تتأرجّح بين مرحلتين، الديونيسية التي تمثل الشهوانية الجامحة، أو الأبولونية التي تمثل الروحانية السامية، وتخضع كل منها إلى تكرار أبدي. للمزيد: عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، المصدر السابق، ص32.

أدب خلاّق يصدر من الأعمال وليس من العقل الذي يفرض قيوداً على الجميع، إذ يرى أن إفساد العالم قد تم على يد العقل، ومن هنا كان تدخّل العقل وبالاً على الحداثة؛ لأنه يوقف سيرها ويُفقدها حيويّتها المُستمدّة من اللاوعي الذي يُعدّ أساس الإبداع(1).

وينظر (فرويد) إلى العملية الإبداعية والفنية على أساس اقتران هذه العملية باللاشعور الذي يحوي كل ما رفض تحقيقه في الواقع المادي، فتحوّل إلى مخزون وراء وعي الإنسان، ولكن هذا المخزون لا يتوقّف عند هذا الأمر، بل يعمل بكيفية دائمة للتحايل على الرقيب والخروج لتخطّي (عتبة الشعور) والتعبير عن ذاته في صور مختلفة، منها موضوعات الفن والأدب، إذ إن الرغبات المكبوتة في حياة الإنسان تتحيّن الفرص لتنتقل إلى الوعي في أشكال مُحرّفة، وهي ما يصفها الفنانون عادة(2).

ويتفق (يونج) مع (فرويد) في أن اللاشعور هو منبع الإبداع، ولكنه يختلف في الحديث عن اللاشعور، ففي حين أن معظم الشعور لدى (فرويد) شخصي، ولدى (يونج) يتألّف من قسمين أحدهما شخصي والآخر جمعي، انتقل بالوراثة إلى الشخصي حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف، وهذا القسم الجمعي هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة. ويجد (يونج) مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام، وعند الذهانيين وجد مثل هذه المظاهر في الأعمال

---

(1) المصدر نفسه، ص34.

(2) خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998، ص52.

الفنية، فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو أساس جوهري في إبداع هذه الأعمال، إذ يرى أن العامل الحاسم في تعليل عملية الإبداع هو انسحاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التي كان مُتعلّقاً بها في الخارج؛ لأن هذه الرموز لم تعد تصلح لأداء اللبيدو إلى داخل الشخصية، يحدث أحياناً أن يُثير عمق منطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور الجمعي التي يشهدها الناس العاديون في أحلام النوم، ويشهدها العباقرة في اليقظة. ويرى (يونج) أن الفنان الأصيل يطّلع على مضمون اللاشعور الجمعي الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية بالحدس، فلا يلبث أن يُسقطها في رموز[1]. والحداثة بالنسبة لـ(يونج) تتصل بأواصر قوية مع القديم، إذ ساهم في الفهم السيكولوجي للإنسان من خلال مفهومه في اللاوعي الذي عده (فرويد) مجرّد مركز للرغبات المكبوتة، وعدّه عالماً له وجود وتأثير فاعل في حياة الإنسان كما الوعي، إذ إن لغة اللاوعي هي الرموز، فلا يدعو فقط إلى رحلة في أعماق النفس، بل إلى رحلة في أعماق التاريخ أيضاً، فالعمق النفسي يرث من العمق التاريخي (الأنماط الأولى) التي ابتكرها الإنسان الأول[2].

ويرى (فرويد) أن أحوال الفنانين تُشير إلى حقيقة مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ من وجود صراع لا يمكن حلّه مباشرةً فيما يسمّى بعالم الواقع العملي، ويذكر أن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الفني، وعلى هذا الأساس

(1) سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990، ص 157 – 158.

(2) عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، المصدر السابق، ص40 – 41.

يجب تصحيح القول الشائع بأن هذا الشخص كثير الانفعالات؛ لأنه فنان، إلى القول بأنّه فنان؛ لأنه كثير الانفعالات، أو لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلّب عليها إلاّ في ميدان التعبير الفني[1]، فـ(فرويد) لم يرَ العالم من منظار موضوعي، وإنما غاص بعيداً في الذات وما تحمله من إبداع، فالفنان عبّر من خلال لوحات مُتميّزة عن جمالية جديدة لم يكن يتذوّقها من قبل، وتبدأ الرغبة المكبوتة حياة شاذّة جديدة في اللاشعور، وتبقى هناك مُحتفظة بطاقتها الحيوية، وتظل تبحث عن مخرج لانطلاق طاقتها المحبوسة[2].

ولهذا فإن كُلاًّ من (فرويد) وقبله (نيتشه) اعتقدا بأن (اللاشعور) يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة؛ لأن طروحات (نيتشه) تؤكّد هجومه على الحداثة[3]. وقد اعتقد كُل من (فرويد ونيتشه) بأن الوعي أو اللاشعور يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة العقلانية، لنحاول أن نبحث عن الوحدة والانسجام في النفس الواحدي، لعلّنا نعثر على ماهيّة الإنسان المُتشظّي، فنخرج من الحداثة العقلانية إلى ما وراء الحداثة، ومع نيتشه أصبح الفكر لا اجتماعياً مُضاداً للحداثة، وفي بعض الأحيان يصبح ضد البرجوازية، وهو في دعوته إلى وحدانية الوجود وإلى الصيرورة التاريخية، إنما ينخرط في طريق الرجوع إلى الواحدي، إلى الكل التي تنفتح على القرن العشرين، والذي أصبح قرن المنازلات، حيث المجتمعات تلتقي في خدمة آلهتها، وفي صراع حتى الموت، فالكل ضد الكل حول القبر الفارغ لإله المسيحيين

---

(1) سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، المصدر السابق، ص116 – 117

(2) فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988، ص32.

(3) تورين، ألان: الحداثة المظفرة، ج1، المصدر السابق، ص238.

(نيتشه)، ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) سيأخذ أهمية مُتزايدة حتى يُصبح مُسيطراً لما وراء الحداثة[1].

بيد أن طروحات (نيتشه) اللاعقلانية تعددت، ويمكن إجمالها بثلاث نقاط، هي:

1. إن المنطق، ابن العقل البكر، وهم مقصود، فمبادئ الفكر (الجوهر، الذات، الموضوع، الغائية) ليست سوى أوهام ضرورية للحياة، ويرى العقل أنه بحاجة إليها حتى يقوم بالتفكير.
2. العقل في حياة الإنسان لا حاجة إليه، وهو خطر، وغير ممكن؛ لأن عدم معقولية شيء من الأشياء ليست حُجّة ضد وجوده، بل شرط لوجود شيء؛ لأن الوجود (الصيرورة) يتناقض مع العقل. يقول (نيتشه) أن يمكن تصوّره عقلياً لا حقيقة له.
3. يُنكر (نيتشه) وجود عقل كلّي يحكم الكون، فتصبح الظواهر كلها معقولة، فالعقل شيء نادر في الوجود، ومعظم ما في الحياة يسير بدون عقل[2]. وهكذا نستطيع القول بأن الحداثة تشظّت وتهشّمت فخلقت إنساناً جناسياً لا يؤمن إلاّ باللذة، فقد اصطدمت الجناسة بالشعور وبعوائق أخلاقية عديدة، فأصبحت الأنا حقل صراعات جعلها تُستلب، ففقدت الأنا مراقبتها على الحياة الداخلية، إذ انهدمت عقلانية الشعور واندفعت الأنا نحو اللاوعي عند (فرويد)[3].

ومما تجدر الإشارة إليه أن (نيتشه) دمّر مقولات (هيجل)، وكان قد سخر

(1) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص15 -16.

(2) بدوي، عبد الرحمن: نيتشه، ط2، المصدر السابق، ص193-197.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص14.

من هذيان (سقراط) المُتفائل (بالعقل اللامشروط واللامحدود)، إذ ظنّ أنه بالعقل يمكن البلوغ إلى أعماق الكائن البعيدة الغور لتصحيح أخطائه، لذا فإن (نيتشه) المُعارض لـ(سقراط) يتحوّل عن عجز العقل المفهومي ليتناول محدودية اللغة التي تعكس محدودية المعرفة، فاللغة التي يعدّها آلة التعبير، هي في الوقت ذاته التي تحد التعبير، وهذه المحدودية ليست محدودية إيجابية، وعليه رأى (نيتشه) أن يبني فلسفته على نقد اللغة[1]، إذ ينصرف عن فلسفة ما قبل أفلاطونية إلى فلاسفة عصره، ينقدهم ويسخر من مثاليّاتهم[2]. و(نيتشه) نبي ما بعد الحداثة، كما يصفه البعض، قد تعرّض إلى عمليات بعث وإعادة تأويل واستعادة مُستمرة، فالنقد النيتشوي للحداثة أسس لتيّار خاص به، تيّار يسعى إلى تقويض بداهات العقلانية وكل القيم الملازمة لها[3]. ولا يعتقد (نيتشه) – على غرار (هيجل) – بإمكانية إقرار مفاهيم ثابتة للفن والأدب، بل يدعو الفلاسفة إلى التخلّي عن بحوثهم غير المُجدية لإيجاد التعريف المُحافظ على معنىً واحد، والانصراف إلى لعبة الدلالات المُتحوّلة التي يدعوهم إليها الفن والأدب[4].

كما نجد أن (فرويد) قد هزأ من الحداثة ومشروعها القائم على العقلانية، عندما ردّ العقل إلى دائرة اللامعقول بوصفه أحد منتوجاته، فالمعقول أصبح

(1) غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص41.

(4) غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، المصدر السابق، ص51.

طريقاً للامعقول، وهذا ما دفع (جاك لاكان) لوصف التحليل النفسي الفرويدي بأنه يكشف عن البنيات اللاشعورية التي تتحكّم بسلوك الإنسان[1].

وتأسيساً على ما تقدم، أن الفهم الحقيقي لكل النصوص الإبداعية يتم عن طريق استعادة المتلقي لتجربة الحياة الداخلية، والتي يُعبّر عنها النص، بمعنى أن النص الفني يكون مُتغيّراً لا يوصف بالثبات، وهذا يدل على أن هناك لعباً حرّاً في المعنى، وانزياح المعنى إلى غير نهاية. ولاشك في أن سمات الحداثة الفكرية تدور حول نوعية علاقة الإنسان بذاته وبالزمن والعالم[2].

وتجدر الإشارة إلى أن أزمة الحداثة، وحسب رأي (ألان تورين) قد وُلدت من الرفض الذي أطلقه (نيتشه وفرويد)، رفض تقليص الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الحديثة إلى انتصار العقل، حتى عندما يزعم العقل أنه مُتّحد بالفرويدية، وهذا الرفض نمّاه الخوف من سلطة يمكن أن تكون سلطة طاغية، بل يمكن أن تكون السلطة الجماعية ذاتها، سلطة تتماهى مع العقلانية وتنفي جميع من تعتبرهم لاعقلانيين، وتطرد من الحياة الفردية والاجتماعية كل ما ليس مفيداً لها[3]. ومنذ أن أعلن (نيتشه) (موت الآلهة)، انفتح باب الهاوية على مصراعيه، و(الآلهة) هنا هي تلك المُثل العليا والقيم الخالدة التي يستند إليها الإنسان في تقدير الأمور والحكم لها أو عليها. أما الهاوية فتعني انهيار هذه القيم وما يتبعها من إنكار المقاييس المُتوارثة والمعايير، إذ إن (نيتشه) لم يشترك بنفسه في قتل هذه

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص41.

(2) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص106.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص15.

الآلهة، وإنما اقتصر دوره على تقرير أمر واقع، وتنبيه الأذهان إلى خطر نتائجه[1]. وليس بخافٍ أن اللاعقلانية قد عنيت معاني شتّى عند مختلف الناس، فهي إما تُلهم التفاؤل، أو تدفع إلى التشاؤم[2].

وعلى غرار إعلان (موت الإله) التي كانت بمثابة الإعلان عن تصدّع جميع الضمانات التي كانت تسمح بتعقّل العالم وتطويحاً بجميع المُرتكزات والماهيّات، بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرّد لعبة للتشتت والاختلافات في وجود عرضي لا ماهيّة له، وبين مفهوم (نيتشه) عن (العود الأبدي)، بمعنى الكشف عن ماهيّة الحداثة بوصفها حقبة إرجاع إلى الجديد، وبعد موت الإله سيكتشف الإنسان أن هذا العالم لن يكون حقيقياً، إنه عالم وهمي واختراع قائم لما وراءه، فالعالم ليس مبنياً إلاّ على حاجات الإنسان النفسية الخاصة به، فهو ليس مؤسساً على الإيمان به، لكن المرء لا يتحمّل هذا العالم الذي لم تعد فيه الإرادة لنفيه، ولذلك فقد وصل المرء إلى الشعور بانعدام قيمة الوجود، ولا يمكن تفسيره في مُجمله لا بوساطة مفهوم (الغاية) أو (الوحدة)، ولا عبر مفهوم الحقيقة، إنه لا يصل إلى شيء، لا يبلغ شيئاً بهذه الطريقة أن الوحدة الإجمالية مُفتقدة في تعدد الصيرورة، إذ ليست ميزة الوجود في أن يكون حقيقياً، بل أن يكون زائفاً[3].

لقد عزم (نيتشه) على محاربة العقل بكل شيء، وجعل من اللاوعي

(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص56.

(2) باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوربي الحديث؛ الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950، ج3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص138.

(3) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص42.

مفهوماً يتجسّد فيه طريق اللامعقول ونقد المعقولية بكل أصنافها، وتمجيد الحياة وإعلائها، ورفض الأفكار الدينية؛ لأن الروح الدينية باعتقاده هي مُنحرفة، وإن الوحي والدين قد سلبا حق الإنسان وثقته بالعالم وبنفسه[1].

جدير بالذكر أن الفلسفة تتكون من التكوينات الأفلاطونية - الأرسطية التي تهدف إلى وضع (مبدأ) لكل الأشياء الخاضعة للصيرورة من الأكثر تشابهاً والقريبة جداً، إلى الأكثر اختلافاً والبعيدة جداً، وبقدر ما يكون هذا (التجميع) هو اللوغوس ذاته، فالثوابت التي استعملها الفكر الغربي للسيطرة على فوران الصيرورة كانت - إله التقليد اليوناني - إله المُحايثة الحديث[2].

لقد أنشأ الفكر اليوناني مرّة واحدة معنى صيرورة العالم، وفي داخل المعنى اليوناني للصيرورة نمت الحضارة الغربية كلّها، وبالنسبة لهذا الفكر، فإن صيرورة الأشياء تعني خروجها من العدم وعودتها إلى العدم، أي أنها توجد مبتدئة الوجود، ثم تتوقف عنه، إذ العدم ليس نوعاً من المكان الفارغ. ثمّة شيء يخرج من العدم، بمعنى أنه قبل أن يوجد لم يكن شيئاً ما فهو عدم[3].

ومما تجدر الإشارة إليه، أنه من الشائع أن الحداثة ضد الميتافيزيقيا، لكن (هيدجر)(*) ينظر إلى الحداثة من حيث هي حالة لمشروع ميتافيزيقي، أي من

(1) غالب، مصطفى: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979، ص65 – 66.
(2) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص54.
(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص55.
(*) مارتن هيدجر (1889 -): فيلسوف ألماني يُعدّ في أوساط واسعة الانتشار الممثل الرئيس للوجودية، وإن يكن هو نفسه قد رفض هذه التسمية، ولد عام 1889 في =

حيث هي في ذاتها ميتافيزيقيا الحداثة عصر ميتافيزيقي يتحدد بموقفه من الكائن وبتصوّره للحقيقة، ولهذا تتميّز الحداثة من منظور (هيدجر) بخمس ظواهر ثقافية أساسية، تسم العصور الحديثة كلها هي السمات، وهي:

1. العلم بوصفه بحثاً وإسقاط تصوّرات قبلية على الطبيعة بغية إدراكها رياضياً.
2. التقنية الممكنة من حيث أنها هي جوهر العلم ذاته.
3. دخول الفن في أفق علم الجمال، أي تحوّله من كونه انعكاساً لنظام العالم إلى كونه تعبيراً عن الذات الإنسانية، وانعكاساً للذوق.
4. النظر إلى الأفعال الإنسانية بوصفها تعبيراً عن ثقافة أو حضارة.
5. غياب المُقدّس وحضور التاريخ[1].

وتحدث (هيدجر) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة، واعتبار الذات أو بقوله (ميتافيزيقيا الذات) أساس العالم ومقياسه الوحيد، وهيمنة التكنولوجيا، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحداثي، من حيث أحكام الإنسان وسيطرته على الطبيعة، ومن ثمّ فهي ليست سوى استمرار للميتافيزيقيا الغربية[2]، إذ يُقيّم (هيدجر) فلسفته بمعزل عن الدين، ويتناول المُشكلات

=

فرايبورج، والتي درس فيها الفلسفة على يد أستاذه (هوسرل) للمزيد ينظر: كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص520.

(1) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص48 – 49.

(3) Vattimo, G. La Finde La Modernite-Nihilisme et-Hermonetique dans La Culture Post-Moderne, Traduit de L'ltalien Parch, Alunni; Seuil Pari, 1987, P. 184 – 185.

الفلسفية خارجاً عن أي فكرة دينية، ورغم اختلاف طابع الإلحاد الأساسي عند كل من (نيتشه) و(هيدجر)، فإن ما يفضي إليه الإلحاد عند الفيلسوفين هو انهيار القيم الأخلاقية، وهي القيم التي ظلّت في الفلسفات القديمة قائمة على فكرة الله، والقول بقيم أخرى تستمد معانيها من مذهب الفيلسوف وليس من الدين[1]، إذ نجد عند (هيدجر) الاتجاه المعارض للعقل أو المعارض للضرورة، وهو يتمثل في شعور (هيدجر) بما يُسمّيه الواقع العارض، بمعنى أن الواقع غير ضروري وغير مُبرر، ولكنه مع ذلك واقع لا مفر منه، فكل شيء عند (هيدجر) قد تم قبل أن يأتي الإنسان إلى هذا الوجود، والإنسان يأتي إلى الوجود دون أن يعلم لماذا وفي ظروف وأوضاع لا يستطيع أن يُسيطر عليها أو يُغيّر منها، فالإنسان لدى (هيدجر) صادر عن ماضي مجهول ومُتجه إلى مستقبل هو العدم أو هو الموت، وهو في هذا العالم يشعر بالوحشة ويُعاني الجزع[2].

وقد انبنت الحداثة على حد قول (إيهاب حسن) على مقوّمات عديدة، منها:

- العمرانية: إذ صارت الطبيعة موضع شك منذ مدينة النمل لـ(بودلير) حتى باريس (بروست)، ودبلن (جويس)، ولندن (إليوت)، ونيويورك (دوس)، وهي ليست قضيّة مكان بل حضور، فالمُنتجع والقرية هي مكان مُغلق في المكان الروحي للمدينة.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر؛ أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963، ص65 – 66.

(2) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، المصدر السابق، ص67.

- التكنولوجيا: وهي لا تظهر كإحدى سمات الحداثة حسب، بل شكل للجهد الفني أيضاً، وتذكر كيف أن التطور التكنولوجي اثّر بشكل كبير في مدارس الفن الحديث، كالتكعيبية والمستقبلية والدادائية...
- اللاأنسنة: فبدل قانون (دافنشي) عن النسب، لدينا مخلوقات (بيكاسو) المُتناثرة على مستويات عدّة، إنها ليست أقل بشرية، بل مجرّد مفهوم مُغاير عن الإنسان.
- السخرية (اللعب، التعقيد، الشكلانية): السخرية كوعي باللاوجود، وهناك إشارات عميقة للاكتمال رغم انضباطية الفن.
- التجريد (اللاشخصية والبساطة): يقول (موندريان): من أجل خلق الواقع النقي بسبل التشكيل الفني، ينبغي اختصار الأشكال الفعلية إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي، إلى الآخر الأوّلي.
- البدائية (النماذج الأولية): مُستترة وراء التجريد، وتحت الثقافة الساخرة.
- الإيروسية (الأدب الكبير): لغة جديدة للغضب، الشهوات، الوعي.
- التناقض الداخلي: الخروج عن القانون، اللااستمرارية، التدهور والتجديد.
- التجريبية: الابتكار، التداعي، روعة التغيير بجميع أشكاله، اللغات الجديدة، الأفكار الجديدة حول النظام في الفن والأدب[1].

إذ نجد أن الحداثة هي التأكيد المزدوج للعقل والذات، فالموقف الذاتي

(1) حسن، إيهاب: الحداثة في الثقافة والفن، ت: عدنان المبارك، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، بغداد، 1988، ص45 – 46.

واضح في الحداثة كونه في علاقة مع عالم يسوده الغموض والتعقيد الذي أثر وبشكل كبير في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إذ إن الحركات اجتماعية، حركة البرجوازية الثورية والحركات الاجتماعية الجديدة التي كانت أهدافها ثقافية أكثر منها اقتصادية، تُنادي بالائتلاف بين العقل والذات، فاصلة بين عقل المجتمع من جهة، وذات الفرد من جهة أخرى(1).

إن التحديث يقتضي القطيعة، ويقتضي الاتصال أيضاً، وإذا كان الانقطاع كلياً، فذلك لأن التحديث يأتي بأكمله من الخارج بالاستيلاء، أما إذا كان الاتصال تاماً، فإن الأشياء لا تتغير وتظل على ما هي، وتغدو أسوأ تكيّفاً مع البيئة المُبتذلة(2). كما أن التحوّلات والتغيّرات التي طرأت على الفن أدّت إلى انفتاح آفاق الفن بشتّى مظاهره، والتي أفصحت عن تيار الفن الحديث، وأسهمت في تحطيم النموذج المثالي الكلاسيكي، وبما يكشف عنه من مضامين، فقد اشتغلت على منظومات بنائية تستهدف تشكّلات قابلة للتغيير وفق فعل الذات، وهذه التوجهات هدفها مُنصبّ على إبراز جمالية البناء في الشكل الفني، إذ إن هذه التيارات استوعبت مفهوم الحداثة الذي يفصح عن مُناقضة الثوابت، وتخطيّاً للطروحات السابقة أو تحديثاً مُستمراً لها، وهكذا بدأ التغيير والتحديث الدائم في الفن، إذ إن هذا التحديث يستهدف ضرب مراكز الاستقطاب للبنى وخلخلتها من الدخل، وإيجاد بناءات جديدة مغايرة للسابق(3).

(1) تورين، الان: نقد الحداثة، المصدر السابق، ص214.

(2) المصدر نفسه، ص134.

(3) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1991، ص245.

الفصل الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائيه

الفصل الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائيه

... اللاشيء هو كل شيء... هذه هي النتيجة التي استخلصها طائفة من الفنانين الألمان إبان الحرب العالمية الأولى عام (1914)، بعد أن انقشعت الغشاوة عن العيون، واستبدّ اليأس بالقلوب، ومن ثمّ مضوا يدللون بأعمالهم على صدق هذه القضية.. كانت الحرب قد جنَّ جنونها، فانطلقت مسعورة تلتهم بني البشر، وتدك بمعاولها كل ما كانوا يعتزّون به من قيم سامية، وكل ما كانوا قد شيّدوه بكدّهم وجهدهم من صروح شامخة، فكان رد أولئك الفنانين على ذلك، دعوتهم إلى خلق فن ينقض فن (Anti Art)، ليناظر بذلك الحرب والدّمار الذي قاد إلى ولادة الحركة الدادائية[1]، التي تعد حركة جزئية خالدة وباقية بقاء الفن والأدب في حياة البشر وهي حركة قاد شكلها وقاد فاعليتها الشاعر الروماني كريستيان تزارا[*] في سويسرا احتجاجاً على الحرب العالمية الأول[2]، إذ تميزت الحركة عن غيرها من الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير وكان من مهمتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين[3]، فلقد ظن الدادائيون أن إدخال الفوضى اللفظية إلى الأدب

---

(1) نيومابر، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص182.

(*) كريستيان تزارا (1896 – 1963): شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة الدادا التي نشأت في زيورخ بألمانيا عام 1916.

(2) www.fonon.net.

(1) Ibid.

يعد واحدا من أقوى أشكال نقد "اللغة بوصفها وسيلة من وسائل النظام الاجتماعي الراسخ"، وعلى العموم فقد اعتقدوا أنهم يستطيعون عن طريق تحطيم اللغة ورفض أشكال الفن ومواده التقليدية أن يقوّضوا إيقاع حياة المجتمع البرجوازي المسؤول عن الحرب العالمية، ومن المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدّة تقل عن سنة أن يتوصّل إلى "تفتيت اللغة بصورة كاملة"[1].

لقد كان الدادائيون أساساً معادين للفن، ولم يعد الأدب والشعر عندهم يحتلان منزلة سامية، بل أصبحا، عوضاً عن ذلك، شيئين يمكن الاستغناء عنهما؛ لأنهما لم يُخلقا من أجل هدف معيّن، فلقد أزاحوا اللغة عن مكانتها السامية، وعدّوها محض وسيلة من وسائل الاتصال، إذ لم تعد اللغة عندهم الوسيلة الوحيدة التي تؤكد السيادة الإنسانية على الكون، بل أصبحت قوة طبيعية لا يُسيطر عليها البشر إلاّ سيطرة مُحددة، وقد أصبح الإنسان عندهم خادماً للغته لا سيّداً لها، ولم يعد الشعر عندهم مقتصراً على الصفوة الخارقة الذكاء، بل أصبح مرتبطاً بالمجموعة، ولم يعد الشاعر عندهم قائداً يُقتدى به، أو مُمجّداً للنظام الإنساني، بل أصبح وسيلة تنساب عن طريقها القوى الدنيوية بحريّة[2]، ولابدّ من تحرير اللغة من العادات التقليدية، ولابد لها من أن تستهدف التعبير عن اللاإنسانية البحت للأشياء المادية، ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق جوهر المادة، محطماً الحواجز

---

(1) التكريتي. جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص322.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص39.

التي تفصله عن النفس، ويخلق نفساً حدسية للمادة، والى جانب الأسماء المركّبة وحذف التنقيط والتحريفات المتباينة للنحو والطباعة، فقد تضمّن هذه المحاولة الطريقة الجديدة والمهمة لـ"اسلوب القياس" وليس القياس المُستخدم استخداماً صحيحاً أداة أقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي أدانه (مارينتي)(*)، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية بوصفها حاسمة، عوضاً عن وصفها محتملة، فقد استطاع تحويلها إلى إحدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماسّت مع المفهوم الجديد للخيال كعنف من الداخل[1].

ويرى الداداثيون أنه ينبغي للشاعر أن يترك عزلته، وأن يتعلم كيفية تقبّل (اللاشيئية Nothingness) ينبغي له تسخير مواهبه في خدمة حركة ثقافية مضادة ذات أهداف اجتماعية ووجودية، وليست جمالية على نحو صرف[2]، وعلى الأدب أن يسعى وراء منهاج قائم على تجريد الإنسان من صفاته الإنسانية، عاكساً التشخيص التقليدي، ومُبتكراً استعارات لمواقف إنسانية من ردود الفعل المادية والكيمياوية، ومن الحركات والأشياء الميكانيكية، وتمشّياً مع الدافع لاحتواء الواقع[3].

لقد جاء الداداثيون بأفكار أخرى، منها أن الشعر يُعدّ الثقافة المضادّة الممزوجة بوسائل أخرى (كالموسيقى والضوء والمخدرات)، إذ يبدو أنه يرمي إلى

(*) مارينتي: مؤسس الحركة المستقبلية في إيطاليا عام 1909.

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص114 – 115.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص39.

(3) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص114.

خلق حالة من الحرية المؤقّتة في داخل اللاشيئية الظاهرة، تلك الحالة التي لم يعترف بها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين، ويبدو أن أعضاء حركة الثقافة المضادّة يحاولون ذكر أشياء لم يتصوّرها الجيل السابق من الشعراء المُحدثين، إذ يقولون أن اللاشيئية هي قضية جوفاء بالنسبة إلى الناس الذين لا يعرفون كيفية ملاحظة أنماطها المخيفة، وعندما تُقبل اللاشيئية، فسنلاحظ أنها مليئة بالأشكال الغريبة والاحتمالات غير المتناهية، وبالمخاطر الكبيرة أيضاً، ويظهر أن الثقافة المضادة تريد دحر اللغة عن طريق إعادة النظر في مركز اللغة أنها لا تعترف بكون اللغة معقلاً إنسانياً محضاً من التشويش واللاشيئية، إنها تعدّها قوة تستطيع صياغة نفسها بما تمتلكه من زخم، وتحويلاتها إلى مجموعة كواكب تشعّ بالمعنى المتآلف والزائل[1]، كما أن الكلمات في حديث اللاوعي "لا تشيخ" ولا تمارس دور البوليس الفكري، وإنها تساعد على التعبير عن الأفكار النشيطة والجديدة، كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة، وأنهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة، على الرغم من أن مردود تلك الكتابات كان أبعد ما يكون مما عُدّ فنّاً.

لقد كشفت الكتابة التلقائية أن جريان العقل الباطن كان ذا طبيعة لغوية، فإذا كانت اللغة في أحد جوانبها مؤسسة اجتماعية غريبة وفاسدة فساد المجتمع نفسه، فإنها في جانب آخر، كانت ظاهرة طبيعية معبّرة عن الوجود كلّه، لم تكن الصور المجسّدة صوراً مصطنعة، بل جزء من الواقع نفسه، جزء من "التاريخ الطبيعي"[2].

---

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص40.
(2) المصدر نفسه، ص294.

لقد كان تهجّم الدادائية على اللغة، رغم تشابهه في الكثير من الجوانب مع المدرسة المستقبلية(*) مبنياً على غرض مختلف، وهو تحطيم وسائل الاتصال والتعبير، وقد حاول الدادائيون تفريغ اللغة من معناها باستخدامها في أجزاء غير محبوكة من أجل استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماءً، فيستطيعون بذلك تجنّب الأصناف التي وضعها الذكاء، إذ أظهرت الصيغ الأدبية التي ظهرت في الأعمال المسرحية في "ملهاة فولتير" بزيورخ عام 1916، وفي المنشورات الدادائية فيما بعد، سخرية الصدفة والحيوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني، فقد كان هناك "قصائد في آنٍ واحد" كانت تُقرأ فيها عدّة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد، بحيث لم يكن بالإمكان فهم شيء منها، أو إلقاء (كورت سويزر) لمقاطع تافهة أو حروف منفردة منظمة في سياقات شبه موسيقية، تسمح للصوت البشري أن يُسمع دونما تدخّل للمعنى الفكري[1].

ولمّا كانت البواعث الحقيقية للأفكار الواعية بيد الشاعر، انضمّ الشعر إلى قافلة العلوم باتجاه فهم الإنسان، ولقد أصبح الشعر مغامرة من أجل المعرفة، وفي الوقت نفسه، طالب (لاتريمو) بأن يكون الشعر مُشاعاً لكل الناس، وأن لا يكون مقتصراً على القلّة، ما دامت الكتابة التلقائية تنادي بأن كل الناس قادرون

(*) المستقبلية: حركة فنية ظهرت في عام 1909 في إيطاليا، ثم امتدّت إلى بلدان أوربية أخرى مثل، إنكلترا وروسيا، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف، الآثار، المكتبات، الأكاديميات، التقاليد... الخ)، وتمجّد الحركة والسرعة، والحرب أيضاً (في إيطاليا بصورة خاصة).. وتجرّد الفن من قيمة (الأستيكية) ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ب ت، ص6.

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص115.

على امتلاك "الإلهام" متى ما كسروا قيود العادات وكل ما هو عقلاني ضيّق"[1].

كما أن التأكيد الدادائي على التلقائية وعدم الترابط والتناقض والفحش والتعابير الأخرى للطاقات النفسية الفوضوية لأمر غامض تماماً، ويمكن أن يُفسّر على أنه صيغة عدائية للنزعة الإنسانية، ودفاع عن كل مظهر من مظاهر النفس، أو هجوم ساخر على كل القيم والامتيازات، ونلاحظ (كريستيان تزارا) في قوله الشهير عن كتابة قصيدة دادائية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخلطها مع بعضها في كيس دقيق فارغ، فهو يؤكد أن "القصيدة ستكون مثلك"[2]، ثم يقوم بخضّها جيداً ويتركها تتناثر على طاولة، والترتيب أو اللاترتيب للكلمات سوف يؤلّف برأي (تزارا) قصيدة من نظم الصدفة، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر، ولذا أطلق عليها "قصيدة الصدفة"[3].

إن الطريقة التي سُمّيت فيما بعد بـ(الشعر المُلتقط)، وتكرار الديباجات والعبارات المبتذلة المُستلّة من الصحف والأحاديث العرضية والكتابة الآلية، عملية تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مُسبق أو قيود، من أجل تبيان أنها تُسهم في تفاهة الواقع عامة، كل هذه أسلحة ذات حدّين، ولعله ليس من المدهش أن تكون رواية (عوليس) قد عُدّت، سهواً، عملاً من أعمال الدادائية، لكونها تستفيد من التفكير التلقائي والتوافه اللغوية[4].

---

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص294.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص115.

(3) www.fonon.net.

(4) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص115 – 116.

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها، وفي الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية، وعلى أحداث الشغب والفضائح في كل مكان، ولم ينتج من هجومهم وتسفيههم أي شيء حتى ذواتهم، فمثلاً، بالرغم من أن (تزارا) كان أساساً شاعراً، نجده في إحدى الصالونات الأدبية التي دعا إليها، يتمادى في تسفيه فكرة إلقاء الشعر، فيمسك بإحدى المقالات في الصحيفة اليومية ويقرؤها كما لو كانت شعراً، يصاحبه في ذلك إيقاع من الأجراس والشخاليل، ويستمر في ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج. أما لوحات الرسامين منهم، فكثيراً ما كانت تعلوها جمل وعبارات فاضحة، وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرّضت للسخرية والتسفيه من جانبهم، إذ كثيراً ما كانوا يجمعون الناس ليقرأوا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية[1].

إن تخلّي الشعر عن الكلمة أو عدم اقتصاره عليها سيدفع الشعراء إلى التفكير في عناصر أخرى (صوتية، تشكيلية، طوبوغرافية... الخ)، وما قصيدة الضجيج التي ابتكرها المستقبليون، ونظم على منوالها الدادائيون، سوى محاولة للخروج بالشعر من حيّزه اللغوي البحت، وقصيدة الضجيج، قصيدة شعرية ترافقها مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (هسيس، صفير، صراخ، تنهّدات، أجراس، طبول، ضجيج... الخ)، ومثل ذلك كان الشعر الآني، (وهو محاولة

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت، ص46 – 47.

لتحقيق التزامن والتداخل في الإلقاء)، إذ استفاد الشعر من وسائل التعبير الموسيقية، كما استفاد كذلك من الرسم[1].

لقد عمل الدادائيون على انتزاع اللفظة الشعرية من قيود التداعيات المألوفة التي لم تفقد بريقها الفني فحسب، بل اتُهمت بتحمّل مسؤولية قيام الحرب الملعونة، أو بعدم مبالاتها بضحاياها، وإن الإفلاس الفني لمثل هذا النوع من النظم الشعري يُعدّ سمة ميّزت شعر الصالونات الصحفية خلال العقد الأول من القرن العشرين، وأصبح مرفوضاً تماماً خلال سنوات الحرب الاستعمارية، عندما بدأت المجلات (السميكة) بنشر قصائد بشّرت بأفكار شوفينية مزيّفة، أو كُرّست لتصوير الشهوات والأهواء البرجوازية المبتذلة، فاكتسبت في كلتا الحالتين طابع السخرية من معاناة وآلام ملايين الناس الذين زجّوا في الحرب[2]، ويقول الدادائيون أنه يمكن قهر المدنية الصناعية عن طريق تقبّلها وعشقها بسخرية، وتهذيب قواها الفاعلة التي تنجز قيمها الراسخة من الداخل، ثم يقولون إن الثقافة الصناعية وآدابها وصلت حد النهاية، إلاّ أن هذا يجب أن لا يجعل الناس يعتقدون أن الثقافة كلها والحياة كلها انتهتا، لذلك فقد استنتجوا أن تجديد حيوية اللغة يجب أن يأتي من المجموعات التي تقبّلت الوضع الجديد، وتحاول اكتشاف (ثقافة مضادّة) من الداخل[3]، وعليه فقد ظهرت الدادائية في وسط اجتماعي

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص135.

(2) التكريتي، جميل نصيّف: المذاهب الأدبية، ط1، المصدر السابق، ص324.

(3) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص40.

يتألّف من مثقفين، ينتمي معظمهـم إلى البرجوازيـة الـصغيرة، صـدمتهم أهـوال الحرب العالمية الأولى (1914 – 1918)، هذه الحرب التي رأت فيها هذه الفئة من المثقفين عملاً سخيفاً وبشعاً، إذ تُعدّ الدادائية من حيث هـي محاولـة مـن نوعهـا لإعادة تقويم الحضارة البرجوازية نتيجة لقيام الحرب العالمية الأولى، ومن حيـث تأثيرها على أوساط مهمة من المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البرجوازية التي وضعت نفسها في خدمة الحرب.

وفي ضوء ذلك كلّه، تُعدّ الدادائية ظاهرة مشروعة مـن الناحيـة التاريخيـة، ومع ذلك فإن هذا التيار الذي تمرّد في وجه الامبريالية التي دمّرت القيم الروحية والمادية وزيّفتها، ويُعـدّ مـن حيـث الجـوهر تعـبيراً عـن أزمـة الثقافـة في عـصر الامبريالية[1]، غير أن هذه الحركة لم تنبع مـن هـذه الأعمـال الفرديـة، ولا كـان لهؤلاء الفنانين نصيب مباشر في قيامها، فهي عندما انبثقت في زيورخ عام 1916، كانت بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفـسية كانـت شـائعة حينئـذ، ولـذا سـرعان مـا انتشرت انتشار النيران في الهشيم بين العديد مـن الرسـامين والـشعراء والكتّـاب الألمان، وقبل أن تضع الحرب أوزارها، إذ عـبرت الحـدود فبلغـت بـاريس، ثـم عبرت المحيط فبلغت شواطئ العالم الجديد[2]، فأصبحت في زيورخ مركزاً للحركة الجديدة ونشاطاتها، وأحيت الدادا سهرات شعرية وموسـيقية وراقـصة (تـضمّن البرنـامج أغـان فرنـسية وهولنديـة وموسـيقى زنجيـة وموسـيقى روسـية مـع الأوركسترا بالالايكا)، ثمّ نظّمت معـارض فنيـة وافتتحـت صـالة باسـم "دادا"،

(1) التكريتي، جميل نصيّف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص316.

(2) نيومايز، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص183.

وأصدرت مجلة حملت الاسم نفسه... منذ بداياتها، إذ أخذت الحركة طابعاً عالمياً، لاسيما وإن أتباعها قد بدأوا نشاطهم قبل ولادتها وعاشوا بعدها وتوزعوا في أنحاء مختلفة من أوربا وأمريكا[1].

وعلى هذا النحو، فإن القصيدة يمكن أن تُعرّف على أنها تركيب من الكلمات، صوتها يشكّل وحدة إيقاعية كاملة بحد ذاتها، يتعذّر دحضها أو تحليلها، تكمل إشاراتها الرمزية ضمن نطاق مؤثراتها الصوتية. ولقد كشف أدب القرن التاسع عشر قدراً من الشك مساوياً لما كشفه من تفاؤل في تأثير موقف الإنسانية الليبرالية مع (فرويد) من بين التأثيرات الرئيسة على الفلسفات التي أسهمت بطرق مختلفة بالمعنى المتزايد للأزمة في أواخر القرن التاسع عشر[2].

لقد حاول الدادائيون أن يعيدوا إلى اللفظة وإلى الصورة الفنية، ما كان لها من قوة تأثير، وذلك بأن ألغوا إمكانية استعمال العبارات المصقولة والمنمّقة في الشعر، ورفضوا أيضاً الإيقاعات السابقة المُفتقرة إلى التنوّع، وسعوا إلى استخدام أسلحة لم يلطخها الدم والقارة والدبق على حدّ تعبيرهم[3].

إن مادة القصيدة الدادئية هي (اللامنطق[*]، الغرابة، الصورة العجيبة

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص161.

(2) جون وليافر: الحداثة في الشعر 1900 – 1930، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، ت: صالح الحافظ، السنة الثامنة، 1988، ص26.

(3) التكريتي، جميل نصيّف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص324.

(*) اللامنطق (في الفرنسية Alogigue) مقابل للمنطقي من جهة كونه معارضاً للمنطق أو مناقضاً له (Antilogique)، بل من جهة كونه غريباً عن المنطق، غير تابع لقواعده. ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص276.

والمدهشة والتافهة، الأشياء المكبوتة والمستحيلة، مكتوبة بلغة الكلمات والأصوات والرموز)، إذ تذكّرنا بالقصائد المستقبلية:

هكذا يكن عالمنا المُسطّح

مثانة خنزير

زنجفر وقرمز

كرو كرو كرو

الفن العظيم النابع من الروح

ثيوصوفية ضجيج ينظمها لأول مرّة

ريتشارد هولزنبك دادا...[1]

إذ أن أنصار الدادا يميلون إلى كتابة قصائد معينة ويلقونها في وقت واحد، ولم تكن إلاّ تمتمة، كما كانوا يعقدون جلسات كان من روادها بعض أفراد الجمهور العاديين، وكان يُطلب إلى هؤلاء فجأة وبدون سابق ترتيب أن يمثّلوا دور مقرري الجلسة أو رؤسائها، ثم كانت تخبوا أصواتهم وأحاديثهم في هذه الاجتماعات عن طريق موسيقى صاخبة تصمّ الأذن[2]، أما القصائد (الصوتية البصرية)، فإنها تجمع بين خاصيتي السمع والبصر، إذ إن القصيدة عبارة عن عمل تنفسي وسمعي (صوتي) مترابط بصورة وثيقة ضمن أمد معيّن، ولأجل

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص126.

(2) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسة، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965، ص129.

التعبير عن هذين العنصرين طوبوغرافياً، أُستُعملت حروف بحجوم وكثافات مختلفة، بحيث تتخذ طابع العلامات الموسيقية، هكذا وُلدت القصيدة الصوتية البصرية، إذ إن القصيدة الصوتية البصرية والقصيدة الصوتية، هما خطوة أولى نحو الشعر التجريدي اللامجازي المُطلق"، كما في الشكل (1) في ملحق الأشكال، ص (355).

وجاءت الخطوة التالية لتلغي الكلمة بصورة كليّة من القصيدة (وسقياً لأيام ملارميه: الشعر يُصنع من كلمات !)، أي ابتكار شعر من نوع جديد، هو غير ما عرفته الأجيال، وذلك هو الشعر الأبكم أو القصائد البُكم[1].

أما القصائد "التلقائية "فكانت تهدف إلى خلق الإبهام بأنّ عدّة أشياء تحدث في آن واحد. لقد كانت نتاجات يشترك فيها أكثر من شاعر واحد، وكان كل شيء فيها يعتمد على طريقة إلقائها "يصبح الشاعر يلعن، يتنهّد، يتمتم ويغني كما يحلو له"، إذ تمثّل تلك الفعاليات الشعرية انحلال الذات، وربما العالم عامّة، بفعل قوى الصدفة واللاوعي[2].

ولقد نظم (أبولينر) قصيدة بعنوان (ساعة الغد) عام 1915، كما في الشكل (2) في ملحق الأشكال، ص (356)، ويمكن القول أن التقدم التكنولوجي يُغري الشعراء اليوم بإعادة النظر في وسائل التعبير التقليدية، والتحرر من نطاق الطباعة، وإذا كان المستقبليون والدادائيون قد سجّلوا

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص146 – 147.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص291.

قصائدهم الصوتية (Phonetic) وقصائد الضجيج (Bruitist Poems) على الورق، فلأن صناعة الصوت لم تكن متطورة في زمانهم كما هي الآن، أما اليوم فبوسع الشاعر أن يصنع شعره في المختبر بوساطة الشريط الكهرومغناطيسي وآلات الصوت والتسجيل الأخرى، كما يفعل مؤلفو الموسيقى الإلكترونية[1].

ومن الغريب أن الطرائق الفنية المُدمّرة صراحةً التي ابتكرها الداداثيون لتمزيق اللغة، برهنت في آخر الأمر على أنها قيم إيجابية؛ لأنها أظهرت بأنه حتى أكثر العناصر شظوية ولا شكلية للغة تُخفي قدرة على الإفادة، وفي ترتيب الأشياء، يرى (فوكو)[*] أن الفترة الحديثة تتميّز بوعيها المعنوي المتواصل المتأصّل في اللغة ذاتها، والذي يرفض أن يسكت، مُعللاً هذه النطقية الحتمية بالشعور بأن للجذور اللغوية بعض الشبه بما تفيده، أما كلمة "da" جزر هندو - أوربي يوجد في كلمات تعني يُعطي في لغات مختلفة، ويمكن أن تُعد واحداً من أكثر الكلمات شيوعاً[2]. والى جانب ذلك، فقد تفنن الداداثيون بالطباعة على طريقتهم التي تؤكد تعلّقهم بـ(الشاذ والهزلي والغليظ والمختل والمفاجئ، وبما ليس له شكل)، أما الحرف فله شخصية تعبيرية مميّزة في الكلمة، وقد يمارس وجوده على نحو مجاني ومستقل، فقد يكون هنا منفصلاً أو نافراً، وهناك مائلاً أو مقلوباً أو منتفخاً أو مضغوطاً، كذلك الحال مع السطر، وقد بات للحرف، والحالة هذه قيمة

---

(1) الشوك، علي: الداداثية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص203 – 204.

(*) ميشيل فوكو: فيلسوف فرنسي، يُعدّ من الرموز الثقافية والفلسفية في فرنسا والعالم، وممن كان لهم دور مؤثّر في الساحة الثقافية في مرحلة الستينيات والسبعينيات، الذين فرضوا اسلوباً في التفلسف والنظرة إلى التاريخ.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص116 – 117.

شعرية.

كما في قصيدة لـ(أراغون) نظمها عام 1920، كما في الشكل (3) في ملحق الأشكال، ص (357)، فالكلمة عند الدادائيين، كما كانت عند المستقبليين، لها مدلولات أخرى، فضلاً عن معانيها اللغوية، إن لها قيمة شكلية وحتى فلسفية[1].

لقد شهدت مدينة زيورخ في العام 1916 أول عرض مسرحي لحركة الدادا، إذ وقف الفنانون الثلاثة (تزارا، آرب[*]، هولسنبيك) على المسرح، وأخذوا يحدثون ضجيجاً مفزعاً، مُستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق خشبية، واستمروا في ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين، وبعد ذلك شرع صوت في إلقاء بعض قصائد (آرب)، وكان الصوت يأتي من تحت قبعة بالغة الضخامة، على شكل قمع سكر، بينما أخذ (هولسنبيك) يُنشد قصائده بصوت أقرب إلى الصراخ، ما يفتأ يعلو ويعلو، تصاحبه في إيقاع منتظم دقّات (تزارا) على طبلة كبيرة، تلت ذلك رقصة قام بها (هولسنبيك) و(تزارا) قلّدوا فيها حركات وأصوات صغار الدببة، ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين، ومشيا يتبختران بين المتفرجين[2]، ويلقي (هولسنبيك) قصيدة نهاية العام، تبدأ بما يأتي:

1. هذا ما آلت إليه الأشياء في هذا العالم

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص145.

(*) هانز آرب (1887 – 1966): نحّات وفنان وشاعر فرنسي، اهتم في بداياته بالشعر والنحت، وقد اكتشف الفن الحديث عقب رحلته إلى باريس عام 1904، إذ صار واحداً من مؤسسي حركة الدادا. للمزيد ينظر:

De L'Impresionnisme A La ModrniteUn Siecle De Peinture Francaise De Corot a Picasso XIX – XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire, P. 184.

(2) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص44.

2. تجلس الأبقار على أعمدة التلغراف تلعب الشطرنج
3. والببغاء ذات العرف تحت تنورة الراقصة الأسبانية
4. تُنشد بحزن كحزن بوقي مقر القيادة والمدفعية وهو يندب طول النهار
5. ولا تستطيع إلاّ دائرة الإطفاء طرد الكابوس من غرفة الاستقبال
6. لكن جميع خراطيم الماء مُمزّقة[1].

والحقيقة أن الدادا ليست سوى ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوربا التاريخية والاجتماعية لهذه الفترة، مؤكدة بدورها ما لمسناه في نطاق التطور الفني منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى، من ضرورة التحوّل في المفاهيم والأساليب الفنية، ومن ردود الفعل ضد البرجوازية كطبقة مهيمنة تتحمّل مسؤولية الأحداث التي مهّدت لها، وأن الطبقة المهيمنة لم تكن قادرة على تطهير داخلي للفكر، لكن في الحقيقة هناك تكرار للظروف عاقت الفنان منذ بداية المجتمع البرجوازي خارج المجتمع، وفي الواقع ليس هناك مجرّد تكرار، بل ظهور أشكال معارضة جديدة لا ريب فيها[2].

لقد كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة لها، والمعتقدات الخلقية السائدة آنذاك، وهي جانب مما كان يُبذل لمواجهة الخراب الذي أحدثته الحرب للقيم الإنسانية، وذلك بجعل الفن نفسه يُشايع مثل هذا الاتجاه بأن يكون

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص231 – 232.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص160.

شيئاً مجافياً للفعل[1]، إذ أنها تُعد حركة ثورية في التصوير والأدب، في حين أن جانبها الشاعري يعتمد على المفاجآت الغريبة والصدفة غير المتوقّعة في استخدام مادة غير فنية، كان لها وقعها فيما بعد على السرياليين[*]، التي تبدو على الصعيد الفني والأدبي كانعكاس لانتفاضة اجتماعية، كانت مصادرها المباشرة الحرب والثورة الروسية وما تبعها (بعد الحرب العالمية الأولى) من حركات ثورية قُمعت في حينها، ومن تبدّل في الآراء والمفاهيم وتطوّر هام في المجالات العلمية[2]، كما حاولت حركات الحداثة في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، أن تُعيد خلق قواعد الفن لتجعلها تُلائم التجارب الحديثة، فقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغيير، كما رفضت فكرة وجود إنساني عقلاني واعي[3].

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم في الهدم، بيد أنهم لم يتّبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم، وقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بما في

(1) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسة، آثاره التربوية، المصدر السابق، ص129.

(*) السريالية: من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة، ففي عام 1924 كانت هناك اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية، وأصبح من المعروف أن سلوك الإنسان وتصرّفاته ليست مسؤولية الجانب الشعوري وحده، بل هو مسؤولية الجانب اللاشعوري أيضاً... للمزيد ينظر: خميس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت، ص64 – 65.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص160.

(3) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص284.

ذلك الهدم والتخريب والتشويه، بشكلٍ يُسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها، لذا عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام، و(الفضائح) لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول.. كما رسم (بيكابيا)(**) آلات عبثية، لم يكن يُريد منها سوى السخرية من العلم والتطور الصناعي[1].

وقد عبّر الدادائي (مارسيل دوشامب) (***) عن موقفه الساخر والرافض، بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنيّاً، وبإنتاجه ما أسماه بـ(الأشياء الجاهزة Ready Made)، ففي سنة 1914 أكمل منظراً مبتذلاً، كالمناظر التي تُباع على الأرصفة وفي المتاجر لصغار البرجوازيين، بإضافة بقعة كبيرة خضراء وحمراء، ثم وقّع على اللوحة، وبهدف السخرية أيضاً من الصورة البرجوازية للعالم، فقد عمد (دوشامب) إلى إضافة شاربين ولحية إلى (الجيوكندا)[2]، إذ إن الناظر إلى هذه الصورة يرى صورة ذات دلالات جديدة، إذ تحوّلت الجيوكندا إلى رجل، فأصبحت ساخرة، إذ أنها جُرّدت من قدسيتها، كما في الشكل (4) في ملحق الأشكال، ص (357).

ويبدو أن دادا تشق طريقها، فهي لا ينبغي أن تتوصل إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع إرهاصاتها المُقرفة، فقد كفّت عن الكفاح، لأن ذلك لا يخدم غرضاً ما[3].

(**) فرانسيس بيكابيا (1879 – 1953): رسام وكاتب فرنسي، ولد في باريس.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص160.

(***) مارسيل دوشامب (1889 – 1969): فنان فرنسي شهير، اقترنت باسمه الأعمال الدادائية.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص161.

(2) www.fonon.net.

لكن بالرغم من هذا الموقف العدائي من الفن والتنديد به (في البيانات الدادائية)، فإن ما تسعى الدادا لهدمه، لم يكن بالضرورة الفن نفسه، بقدر ما كانت الفكرة التي تكوّنت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به، لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة، فكان (دوشامب) الدادائي، قبل الدادائية، أول من عبّر عن هذا الاتجاه الفني (1912 – 1914)، وحمل نتاجه إلى أقصى ما يمكن تصوره، مُتخلّياً تدريجياً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل بعد ذلك (1914) إلى أول عمل له، وهو عبارة عن "حاملة قناني"، كما في الشكل (5) الموضح في ملحق الأشكال، ص (358)[1]، إذ إن (دوشامب) سمح لنفسه أن يتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة، وكذلك معايير المؤسسة الفنية، عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية، مثل عمله (النافورة المبولة The Faintain) عام 1917، والذي وقّعه باسم مُستعار، هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها، إذ إن الاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون[*]، الذين يستعملون أسماء مستعارة، بوصفها هوية معروفة عليهم، كما في الشكل (6) في ملحق الأشكال، ص (358)[1].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص163.

(*) يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Craffiti) الإيطالية الأصل، وقد وردت في قاموس(Webster) عام 1983 بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال، أو نقوش ورسومات وُجدت على مجاراة الآثار القديمة وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق، ويُعرف الفن الكرافيتي بأنّه عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ويُنشر

=

أما نبرة العبث والرفض، فربما بدأ إيقاعها أبرز وأوضح عند (فرانسيس بيكابيا) ذلك الفنان الساخر الموهوب، الذي برز موقفه الاستيتيكي المضاد في سخريته من الآلة التي يتميّز بها العصر الحديث، إذ يعارض الاختراعات الآلية الحادة باختراعات مضادّة، قوامها مكائن في غاية الدقّة والإتقان، ولكنها عابثة، وينظّم على هذا الغرار قصائد آلية (قصيدة الآلة) "إن مكائن دوشامب وبيكابيا، هي كاريكاتير عاق"، وباختراعات (بيكابيا) المضادة، يحاول أن ينشئ عالماً من العبث واللامعقول، ذلك أن الفن عنده ثقب في فراغ[2]، ولمّا كانت هذه الحركة الفنية، هي (حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم، حسب رأي كريستيان تزارا)، فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث، وأدّت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه في كل مجالات الحياة، ومنها الفن[3].

وتحت طائل هذا العبث والهدم، زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة، فالدادئية لم تشرّع الجمالية كما حدث في السابق، بل حاولت أن تنسف كل شيء

= بسرعة، أو أنه تعبير لغوي يتألّف من شعارات وإشارات مُشخبطة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين. نقلاً عن: المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص188.

(1) المصدر نفسه، ص190 – 191.

(2) القرغولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006، ص68.

(3) المصدر نفسه.

يُذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات، فقد أعلن الداداثيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة، لكي يعملوا منها عملاً فنياً حديثاً[1]، كما أن هذا الاتجاه الفني له مرجعياته، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية، والتي تنتشر في شتّى أرجاء المعمورة، مثل النار في الهشيم، عاكسةً حالة التمرّد على كل ما هو منطقي[2].

لقد كان الداداثيون فوضويين(*)، وأحياناً مؤيدين للفاشية، إذ تبنّت الدادائية شعار (باكونين)(**) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً! كانوا يقفون هناك كي يقوّضوا البرجوازية التي عدّوها مسؤولة عن إضرام نار الحرب، وهم

---

(1) الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998، ص110.

(2) محمد، عاد محمود حمادي: اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004، ص87.

(*) الفوضى (Anarchies): هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها، أو عن تعارض الميول والرغبات، أو نقص التنظيم، وهي ضد النظام والترتيب. والفوضوي (Anarchist): هو المنسوب إلى الفوضى، أو من كان مذهبه كذلك. والفوضوية (Anarchism): نظرية سياسية تتبنّى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية، وترى أن الدولة هي العدد الأكبر للفرد، ويجب العمل على إزالتها. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: المصدر السابق، ص168 – 169.

(**) ميشال باكونين (1814 – 1876): فيلسوف روسي ومن أبرز الفلاسفة الفوضويين، وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأتٍ من صراع الأضداد.

مستعدون لاستخدام أيّة وسيلة ضمن الخيال المرعب، كعمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مُخزية كالقناني أو المباول، والارتفاع بها إلى مستوى المواضيع الفنية المحترمة، إذ رسم (بيكابيا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والقابلية، وقد تظهر بعض هذه الإشارات تافهة الآن، ولكن ذلك نسيان للمهمة التي كان يجب أن تنفّذ، ألا وهي مهمة تدمير مبادئ الفن الاعتيادي من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً، كما في الشكلين (7، 8) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (359)[1].

ويمكن القول أن تأثير الدادا يتغلغل في معظم تيارات المعاصرة والحداثة وما بعد الحداثة، إذ تبدو لذلك وكأنها مجموعة تبشيرات عبثية، مثل الجسور التي هيأت للثورة والعصيان المزمن على مفاهيم الجمال التقليدية، بما فيها الشك في وسائط 'لوحة الحامل'، وعدم الاكتراث بجدية فرز القبح عن الجمال، فصبوتها التي اشتعلت من أتون القتلى وتدمير المدن، تتجه إلى إعادة دمج الحياة والتجربة المُعاشة على مرارتها في المنتج الإبداعي، والابتداء في كل شيء من الصفر، وتدمير ذاكرة الفن التشكيلي تماماً، كما عرفها فنانوها بأنها 'إعادة تهديم القيم الجمالية التي نتجت عن التهديم الحربي'[2]، وتُعدّ لوحة الفنان الفرنسي (مارسيل دوشامب) (امرأة عارية على السلم)، من أبرز وأشهر اللوحات، فهي تزخر بالتعبير عن الطاقة الحركية والزمن والفراغ ضمن التعبير التجريدي للحركة[3]، كما في الشكل (9) في ملحق الأشكال، ص (360)، وقد حظيت هذه اللوحة

---

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص70.

(2) www.fonon.net.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص22.

باهتمام كبير (كما حظيت به جميع المعروضات الأخرى)، لذلك فإنه عندما وصل نيويورك، بعد سنتين، كان معروفاً جداً.

لقد ورثت الدادائية منذ البداية لغة (مارينتي) الدعائية، مدّعية بكونها "مقالة"، وهذا يعني بالفعل محاولتها لرفع الثقل المُميت عن كاهل التقاليد الاجتماعية والفنية القديمة، أكثر من كونها محاولة إيجابية لخلق اسلوب معيّن جديد من الفن[1].

والدادائية كانت مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم، وشكلاً من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ التقليدية، وبالثقافة النمطية.

كما كانت بمثابة رد فعل لمذهب التجريد الصارم تبنّتها جماعة من أدباء وفناني أوربا الذين تلبّسهم العبث واللامبالاة، فأنتجوا المُهمّش، وتدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ، ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئاً.

ويمكن القول بأن الدادائية حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تُفضي عن دوافعها، ولعلها كانت حركة من الفن للإنجاز على الفن، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء[2]، فالدادا بقيت (طريقة في العيش) تعبّر عن نفسها من خلال مواقفها الاجتماعية، وليس بالضرورة من

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص69 – 70.

(2) مصطفى، محمد عزّت قصة الفن التشكيلي، ج2، دار المعارف بمصر، 1964، ص115 – 116.

خلال المنجزات الفنية التي لا تنفصل (بالنسبة لبعض للبعض من الداداثيين كمارسيل دوشامب وبيكابيا) عن سجل حياة أصحابها، فالدادئي الحقيقي ليس بالضرورة فناناً أو شاعراً، فهو أي إنسان يُعبّر عن نفسه بطريقة متعادلة في كل ما يفعله، وقد تأخذ أفعاله أي شكل، شرط أن تبقى مجانية، أي إنسان "يمكنه، بحسب تعبير هولسنبيك، أن يكون دادائياً... الرجل الذي يستعد لأن يقوم برحلته السابقة حول العالم هو دادائي، والدادائي عليه أن يُدرك تماماً أنه لا يحق لنا أن نحمل أفكاراً إلاّ بشرط أن نعرف كيف نحوّلها إلى حياة.."[1]، ومن هنا تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الفن، وفي هذه المرحلة قلبت الأسس الكلاسيكية رأساً على عقب، و"المتعة" التي باتت توفرها معظم أعمال التيارات الفنية اللاحقة[2].

لقد حملت الدادائية مشعل (بروميثيوس) لتُشعل الحرائق في كل مكان، فقد كانت من أكثر الحركات الفنية انتقائية، وكانت تكره أن تلبس ثوباً واحداً، وتكره أن تلبس الثوب أكثر من يوم واحد.. كانت ضد كل حالة كانتها وتكونها، وضد الفن، ثم ضد الفن المضاد.

ومن بين أنقاض وركام الصرح الدادائي المُنهار، انبثقت حركة أخرى تولّى زعامتها الشاعر الدادائي (أندريه بريتون) ليُصبح وحده أكبر داعية للتجافي عن

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص162.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1985، ص193.

العقلانيات والمنطق والتنظيم[1]، وإن كان التياران الحديثان، وهما التكعيب والتجريد، قد شددا على أن الجمال في الفن يمكنه أن يأتي وفقط عن طريق الألوان والخطوط والتوازن التقني، ومن ثم اكتراث للموضوع، فمع (مارسيل دوشامب) بدأت إدارة الظهر للجمال، وظهرت الدعوة للعمل من أجل "اللافن"، فقد تابع (دوشامب) محاربته للجمال الفني المعروف، وذلك عن طريق افتتاح تيار جديد يفضي بتناول بعض قمم الأعمال الفنية المعروفة وتشويهها، إذ اعتمد على التحليل الفرويدي عندما أعاد رسم (الموناليزا) مضيفاً إليها شاربين ولحية، والذي يقول إن (الموناليزا) كانت رجلاً، لأن إلقاء نظرة متأمّلة على لوحة (دوشامب) هذه أمر يطرح عدّة أسئلة حول الذوق والجمال، ولكنه لا يأبه لأسئلة كهذه ولا يجيب عنها، وبما أنه يعتمد التحليل الفرويدي، إذن هو (يفكّر) ويلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كعنصر رئيسي في الإنتاج الفني[2].

لقد راح الدادائيون يبحثون عن معادلات جديدة للعالم: "النظام = اللانظام، الذات = اللاذات، الإيجاب = السلب، انبثاق كلّي للفن المطلق، الحكم المطلق والخالص للفوضى على النطاق الكوني"، ومادام الأمر كذلك، فالصدفة هي سيدة الموقف، وربما كان حديث العلماء الفيزياويين عن المسيرة العشوائية للإلكترونات حول نواة الذرّة، جرعة مقوّية دعمت موقف الدادائيين في هذا، ومن ثمّ فإن العالم في عرف بعضهم (دوشامب) ليس سوى (صدفة معلبة)، وراحت العدمية الجديدة تُفسّر العفوية التاريخية (التي تحكمها قوانين الضرورة واللاضرورة على نحو دياليكتيكي) - ربما انبهار بـ(فرويد) - على أنها حالة

---

(3) www.fonon.net.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص193.

اللاوعي التي يمارسها العقل البشري، وهكذا وجد الداداثيون في الصدفة، ومن ثم اللاوعي أو العقل الباطن، قانوناً أساسياً للحياة. "إن قانون الصدفة الذي يتحكّم بكل القوانين الأخرى والذي لا يسبر له غور، كالأعماق التي تنبع منها كل أوجه الحياة، لا يمكن إدراكه إلاّ بالاستسلام التام اللاوعي.. "، وستكون الصدفة، من ثم هي الموقف الواعي لكل الأمور، لا وجود لشيء اسمه الصدفة، قد يحصل أن ينغلق باب، لكن هذا لا يتم بعامل الصدفة، إنه تجربة واعية من قبل الباب، ومن هذه الزاوية انطلق الداداثيون في موقفهم من الفن، فالحياة عبارة عن مزيج عفوي وغير منتظم من أصوات وألوان وإيقاعات (روحية)[1].

ويمكن القول أن القرن العشرين قد ورث صراعات الحداثة والتقاليد وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخّض عنها القرن التاسع عشر في الفنون، وقد كان للمتغيرات والتحوّلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمتلاحق في مسألة تبدّل القيم الجمالية اللانهائي، الذي أدّى بدوره إلى التوسّع الأفقي والعمودي في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين، وعليه فإن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخّض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع من تكعيبية(*) ودادائية وتعبيرية(**) ومستقبلية...

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص63 – 64.

(*) التكعيبية: حركة فنية يعرض فيها الفنان التكعيبي أشكاله على نحو من النظام، تتجلّى به صفتها البنائية، ويبرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ، وهذا ما عُرف باسم (البُعد الرابع)، إذ أن التكعيبيون يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية، وليس مجرّد استجابة لدوافع الحس المتقلّب، ويتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون عن تلك الأشياء في مكعبات، ويؤلفون بينها في بناء جديد يقرّبها في مجموعها من أشكالها الأصلية، ثم يطوروا أساليب الأداء

=

وغيرها، إذ حاولت تلك الاتجاهات التحرر الفني وتخطّي المفاهيم القديمة والثابتة وتجاوزها، فقد أسهم التكيّف الحاصل في القرن العشرين بمجمل عمليات التفكيك القيمي وإعادة البناء المُتغيّر العابر في التيارات الفنية[(1)].

أن الحداثة قد انبنت على أسس عديدة وهامّة، منها التأكيد على أن الفن أخضع في بعض الأحيان للمفاهيم الرياضية، القبح الذي يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً في الفن، وقد يكتسب صبغة استيطيقية واضحة، وبذلك يكون جمالاً ناقصاً، كما أن الإحاطة بمفاهيم الرسم الكلاسيكي[(*)] أتاح للمخيّلة أن

=

بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شتّى الاتجاهات دوراً هاماً.. مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص89 – 91.

(**) التعبيرية: حركة منظمة قام بها مجموعة من الفنانين في فرنسا، أطلقوا على أنفسهم لفظ (الوحوشيون) بعد أن بهرتهم أعمال مدرسة ما بعد التأثيرية، ولمسوا في أعمال (سيزان، فان كوخ، كوكان، سواره) مدى حرية الفنان في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص، فأخذوا ينادون بالحرية المطلقة والبُعد التام عن المحاكاة في أيّة صورة من صورها، حتى تُتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذي لا يعرف قيداً أو شرطاً، إذ تتميز المدرسة التعبيرية ببساطة الاسلوب وتلقائيته، إلى الدرجة التي أصبحت فيها طريقة الأداء تتشابه مع طريقة الأداء عند الفنان... حمدي، خميس: التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع، المصدر السابق، ص61.

(1) ـــــــ: من التأثيرية إلى الحداثة، قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، متحف محمد خليل، القاهرة، ب ت، ص33.

(*) إن اصطلاح كلمة كلاسيك (Classic) بمعناها الدقيق إنّها أطلقت على الفن الإغريقي الذي ظهر في القرن الخامس ق. م، كما تُطلق كذلك، بوجه عام، على كل من الفن الإغريقي والروماني، إذ أصبحت كلمة الكلاسيكية تُطلق مجازاً على جميع فنون النحت

=

تبتكر مجالات حديثة تجريدية للتعبير، إذ نجد أن الحداثة تتخلّى عن التقليد والمعايير الثابتة وتتمرّد عليها، كما نجدها تؤكّد على العقل والمنطق(**)، وهذا ما يتعارض مع فن ما بعد الحداثة.. لقد ازدهرت الدادائية الحداثوية في أوربا، عدّة سنوات، ازدهاراً عظيماً، بوصفها حركة فنية وأدبية، وكان نجاحها الهائل يعود إلى عاملين أساسيين:

الأول: إن طبيعتها المتمردة على العقل، المناقضة للمنطق (إذ زعمت أنها فن للإنجاز على الفن)، قد تمشّت مع ما ساد العالم، في أعقاب الحرب العالمية، من شعور بتبدد الأحلام وخيبة الآمال.

والثاني: إن مظاهراتها الجنونية، من معارض عجيبة وحفلات رقص شاذّة غريبة وأمسيات لتلاوة قصائد من الشعر الحافل بألوان البلاهة المصطنعة، فقد كان كل ذلك، وجدت فيه الصحف مادة غزيرة لتسلية قرّائها الذين كانوا في أشد الحاجة، من سنوات عدّة، إلى ما يفرّج عن همومهم

= والتصوير التي تطابق الطبيعة، وذلك لفصلها عن الاتجاهات الفنية المتعلقة بالمذاهب المعاصرة. حسن، حسن محمد: الأصول الجمالية للفن الحديث، المصدر السابق، ص194.

(**) العقل، المنطق (Logos) (كلمة الله): كلمة يونانية تجمع في مفهوم واحد المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني للكون الطبيعي، مما يُلقي الضوء عليها جميعاً، إذ تجمع كلمة (Logos) كل هذه المعاني مع معنى آخر هو (القانون)، فالمنطق، بصوفه مبدأ عقلانياً داخلياً يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، 1996، ص51.

ومآسيهم ويبعث شيئاً من البهجة والطرب في نفوسهم[1]. يقول (كريستيان تزارا) أن هذه الحركة "حركة هدم تهزأ من كل القيم المقبولة، مثل الوطن والدين والأخلاق والشرف"، إنها انفجار اليأس عند الفنان الذي يشعر أن الهوّة تكبر باستمرار بينه وبين المجتمع وزمانه، ففي قلب الحداثة الناشئة، عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني، فلم يعد للوحة أي قيمة تُذكر بالنسبة للدادائيين، أو من الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني[2].

ويُعدّ (دوشامب) مُبتكر (الأشياء الجاهزة)، وهي أشياء آلية جاهزة تنقلب إلى أشكال جديدة، وتعطي مدلولاً فنياً جديداً، كأن يستعين بصورة فوتوغرافية ويُضيف عليها بعض الرسوم، أو كأن يرسم مسحقة الشوكولاتة، وهي مجموعة من الاسطوانات المُتعاكسة المُتصالبة بشكل فني يجعلها أقرب للتركيب التكعيبي، كما في الشكل (10) الموضح في ملحق الأشكال، ص (360)[3].

ولربما كانت الأشياء الجاهزة هذه محاولة لموضعة مطلقة لعملية (الكولاج) التي جاء بها التكعيبيون، بيد أنه كانت المواد اللافنية أو الأشياء المُهملة (كالطوابع المستعملة، قصاصات الورق والصحف، وورق الإعلان، وقطع القماش والجلد والريش، العيدان، والأسلاك... الخ) تكتسب صفة فنية بإدخالها في اللوحة

---

(1) نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص184.

(2) إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974، ص182.

(3) بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982، ص309.

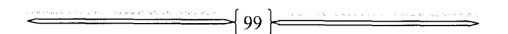
التكعيبية على نحو تركيبي، كما في الشكل (11) الموضح في ملحق الأشكال، ص(361)، أي بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية، فإن جدار المعرض أو المتحف لا يكفي لإضفاء مثل هذه الصفة الفنية على الأشياء الجاهزة، وإلاّ بات من الممكن أن يكون فناناً بمجرّد أن يضع شيئاً ما في معرض، وعندما سُئل (دوشامب) عن أشيائه الجاهزة، قال: إنك لا تستطيع أن تُطلق العنان لذوقك في الاختيار، فالذوق هو عدو بالنسبة له، ففي لوحة (وجه فتاة)، نجده حشداً من الأشياء الصغيرة كالأسنان والزراير... الخ، كما في الشكل (12)[1]الموضح في ملحق الأشكال ص(361)

أما الرسام والنحات (هانز آرب)، فقد استوحى الصدفة في معظم أعماله الفنية، فقد كان يُؤْثر قص الورق الملوّن وجمعه على نحو اعتباطي، ليلصقه على جنفاصة اللوحة، كما ابتكر (آرب) عملية (الأوراق المدعوكة)[*]، و(الأوراق المُمزّقة)[2]، ونتيجة لهذه الحركة، فقد بدأ الفنانون يتجهون إلى جمع النفايات المُلقاة

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص56.

(*) إن هذه العملية تشبه عملية الحك (Frottage)، إذ جرّبت على النقود المعدنية (تظليل الورقة الموضوعة فوق القطعة المعدنية بالقلم الرصاص)، وتستعمل هذه الطريقة، في الغالب، كجزء من عملية اللصق، ويقول (بول إيلوار) في أرنست: في كل الأوراق التي لصقها ببعضها البعض وفي كل المواد التي تدولتها يداه، وفي كل اللوحات التي رسمها، فقد مارس الرسام إرادته في الخلط بين الأشكال والأحداث والعواطف. المصدر نفسه، ص98.

(2) المصدر نفسه.



في الشوارع، أو في صناديق القمامة، مثل قصاصات الجرائد أو قطع الأقمشة البالية أو علب الصفيح المُهشّمة، ويعدّونها الفن الذي ينبغي أن يسود.. وبديهي أن حركة كهذه لم تسفر عن أعمال فنية بالمعنى المعروف، بقدر ما أسهمت مستقبلاً في إطلاق عنان الحرية أمام الفنان، وإيجاد ما يسمّى بـ "فن القصاصات المركّبة"(*)(1).

وعلى هذا النحو يسقط كل شيء: العقل، المنطق، وكل النواميس البشرية، وإنّ الحياة ليست سوى نكتة مريرة، كما يقول (دوشامب): الفن لمن ؟ للبرجوازيين ؟ إنهم ليسوا سوى (حقائب قش منتفخة). للجماهير ؟ إنهم الآخرون ليسوا سوى (قطيع من الثيران)(2) !

أن الموقف الوحيد الذي يسع العدمي أن يقفه من الوجود، هو العبث، ولهذا فإن الدادائية كانت تؤكد نفسها عن طريق العبث، إنها "سخرية بالفن، بالفلسفة، بالأخلاق، بالأستيطيقية، بالعقائد، بالنظام القائم، بالمنطق الذي يتحكّم في كل الأفعال..."، وهي بذلك تُعدّ مؤثرة بشكل فعّال وكبير في فن ما بعد الحداثة التي تتميّز بـ(العبث، العدمية، الهدم، الفوضى...)، والدادائية، هي (غاية حالة فكرية لدى أشخاص يئسوا إزاء دمار العالم والبشر، فما عادوا يؤمنون بأي

(*) فن يقوم على تنظيم بعض قصاصات الجرائد أو الأقمشة القديمة أو الأسلاك الرفيعة أو الرقائق المعدنية أو غير ذلك من نفايات وخامات لا قيمة لها.

(1) خميس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع، المصدر السابق، ص64.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص43.

شيء ثابت ولا دائم، إذ كانوا يحيون القلق والخلل في التوازن لفترة بعد الحرب، فكانت حركتهم هذه بحثاً عن نمط للحياة، ولم تكن كتاباتهم وحدها دادائية، بل حياتهم أيضاً)[1].

إن الدادا في الحقيقة لا تشكّل اتجاهاً فنياً محدداً أو اسلوباً فنياً جديداً، فإن غايتها التعبير عن جماعتها (**) من الواقع السياسي والاجتماعي والقيم التقليدية الموروثة في مختلف المجالات، ثقافية كانت أم أخلاقية، وهمّها الأساسي ينحصر في طرح مسألة القيم الممثلة لهذه الصورة البرجوازية للعالم، وفي السعي لتفجير الأطر الضيّقة للمفاهيم السائدة، لذلك فإن (بدايات الدادا)، يقول (تزارا)، لم تكن بدايات الفن، بل (القرف) من نتائج الحرب الأولى التي كرّست إفلاس "عقلانية القرن التاسع عشر" والثقافة البرجوازية المرتبطة بها، أي أن الدادا قد حاكت أسطورتها بنفسها، عندما حددت أهدافها، وعدّت نفسها حركة هدم وتدمير، سواء على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي، أو على صعيد الأدب والفن، معبّرة من خلال هذا الموقف الرافض، عن رغبتها لقلب المجتمع البرجوازي الحديث، عن احتجاجها ضد (قصر نظر المجتمع) الذي شهرت ضدّه سلاح العبثية المطلقة، وتنكّرت لكل القيم المعتبرة حتى ذلك الوقت مقدّسة لا تمس، وهزأت من الوطن والدين، ونزعت القناع عن كل القيم التي رُفعت إلى

---

(1) دوبليسيس، أيفون: السوريالية، ت: هنري زغيب، ط1، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص14.

(**) مجموعة من الفنانين قصدوا سويسرا من جهات أدبية مختلفة، من رومانيا (تزارا ومارسيل جانكو)، فرنسا (آرب)، ألمانيا (هيوغو، هانس رشتر، ريتشارد هولسنبيك).

مصاف الأصنام(1). ويمكن عدّها فوضوية، ولكنها لا تخلو من مسحة ثورية، ودعوة لنزع الهالة عن الايقونية في الفن، وجعله شيئاً مُعاشاً يمارسه الجميع، وتحريره من طابعه السلعي (تلتقي بهذا مع الفن الاشتراكي، المتاحف والمسارح ودور الأوبرا...)، والخروج به إلى الشارع، كما أنها مثل المستقبلية، سعت إلى رفع الحدود بين الفنون وتخطّي طبيعتها النوعية في الأدب، ومحاولة لتجاوز الكلمة، وأحياناً إلغاءها، في الموسيقى تجاوز النوطة وإدخال الضوضاء والأصوات اللاموسيقية، وفي الأعمال التشكيلية تجاوز (الجنفاصة) وعناصر النحت المتمثلة بالرخام والخشب والجبس(2).

لقد انتشرت الدادا في زيورخ، إذ كانت زيورخ مسرحاً لنشاطات جماعية، امتزجت فيها كل أنماط التعبير، بيد أن حركات مماثلة، ستظهر خاصة بعد توقّف الحرب، في مدن أوربية عديدة، بعد أن انتقلت الدادا نتيجة للظروف المُستجدّة، إلى برلين وكولونيا في ألمانيا، وأمستردام في هولندا، وبال في سويسرا، وبرشلونة في أسبانيا، كما وصلت قبل ذلك إلى أمريكا مع (بيكابيا) و(مارسيل دوشامب)، ففي فرنسا أصبحت باريس بدورها مسرحاً هاماً لنشاطات الدادا، إذ وصل (كريستيان تزارا) إلى العاصمة الفرنسية عام 1920، والذي استقبل استقبالاً حافلاً من قبل جماعة (الأدب) (*)، بيد أن باريس كانت مهيأة قبل العماد الرسمي للدادائية سنة 1916، لتبنّي الحركة الجديدة بفضل نشاط بعض الفنانين

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص159.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص7 – 8.

(*) جماعة الأدب (أندريه بريتون، لويس أراغون، فيليب سوبو).

أمثال (دوشامب وبيكابيا) اللذين ساهما في إنزال الفنان عن منصته[1]، إذ عقد الدادائيون فيما بينهم اتفاقاً ضد (القيم الفاسدة) التي تعطّل الحرية، حسب رأيهم، فلقد مضى عهد تصوير الأشياء ذاتها، حسب قول (دوشامب)، فمن يستطيع أن يصوّر المضخة أفضل من صورة المضخة ذاتها، أما الجمال عندهم فيبدو عفواً بلا تكلّف، فلقد كان الدادائيون من الرافضين المشاكسين، إذ كانوا يناهضون أي شيء على خط مستقيم، وحتى لو كان هذا الشيء هو الفنان ذاته، إنه يعاكس ذاته لكي يُعيد تركيبها كما يريد هو[2].

إن الدادائيين اختاروا كلمة (دادا) شعاراً أُريد له أن يجد روح الحركة وجوهرها، وعن اختيار هذه الكلمة، يقول (كريستيان تزارا) إن الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك، ويكفي القول أن هذه اللفظة تمثل أول لعثمة تتردد على لسان الطفل الرضيع[3].

ومع أن الحكم على أهمية الدادائية بالإشارة فقط إلى انجازاتها الفنية، ليس من الصواب في شيء، مع ذلك هناك حقيقة تبدو غير معقولة ظاهرياً، وهي أن الأقطار الناطقة باللغة الألمانية، وكذلك باريس، تلك المدينة التي تكون لدادائيتها حيّزاً خاصاً، إذ تبين أن التنكر للفن قد برهن على كونه حافزاً له، إذ ليس من السهولة تشخيص أصول الدادائية عبر نتاجاتها، ذلك لأن همّ الدادائيين كان منصباً على إيجاد مفهوم جديد لكلمة فنان، أكثر مما كان منصباً على الإتيان باسلوب جديد[4].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص166.

(2) بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المصدر السابق، ص307.

(3) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص320.

(4) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص290.

إذن كانت عوامل الانحلال تسري في المجتمع الفرنسي(*) منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى، ومع هذه العوامل التي تمثّلت في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وكانت الحياة الفكرية تُشيع النزعات الفردية(**)، وتدعو إلى التحلل من القيم والتقاليد، فإذا كان الأدب في أيّة أمة مرآة تنعكس عليها سمات الحياة في هذه الأمة، فهو كذلك عامل فعّال في خلق هذه السمات، في الوقت ذاته. هكذا جاء الأدب الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وامتدت إلى الحرب العالمية الثانية، صورة صادقة للحياة الفرنسية، وعاملاً على انحلال هذه الحياة في الوقت ذاته، وآية ذلك أن أبطال (أندريه جيد وجان

(*) لم تكن الأحوال الاجتماعية أو النفسية بأحسن الأحوال، كان العائدون من الحرب في شوق إلى الحياة البيتية السهلة التي حرموا منها طيلة أربع سنوات، إذ كانت الحرب قد أكلت من أعمارهم سنوات من التعب والقلق والألم، فكانت عودتهم هي عودة المُجهد الذي أصابه الإعياء والملل، ومع هذا تفشّى الكسل والإهمال، وانتشر بين الناس إحساس بكراهية الدين، أدّى إلى انحلال الأسرة التي تعيش في المدينة. حبيب الشاروني: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963، ص50.

(**) الفردية، الفردانية:

أ. نزعة تجعل من الفرد مقياساً لعديد من القيم الكونية.

ب. ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب، على ضوء مكوّنات الفرد.

والفرادة: مفهوم لساني يُسهم في إدماج الاسلوب الفردي في النظرية، ويرى (فاليزش) الفرادة بأنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفردٍ ما في لحظةٍ ما. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص160.

كوكتو) كانوا متحللين من القيم، لا يؤمنون بغير حرّيتهم وأهوائهم(*). وقد كان أدب (جيد) ينصب على البحث عن قيم جديدة، ويتّسم بالحيرة والارتياب، ولكنه كان ينهى دائماً إلى اعتبار الفرد القيمة الوحيدة المطلقة[1]، ويمكن القول أن أدب (جيد) يرفض الأخلاق التقليدية، ويعود بالإنسان إلى فرديته السائدة آنذاك في عصره، ومن هنا كان الإحساس بالعبث أو انتفاء المعنى (L'absuradite) عند (جيد)، فإن هذه الذات هي طبيعتها الناقصة، أو هي وجودنا الناقص الذي نُدرك نقصهُ، والذي لا ينبغي، مع ذلك، أن نتجاوزه إلى ما هو أعلى منه – إلى الإنسان الأعلى مثلاً، كما هو الأمر عند نيتشه – فإن ما نتجاوزه، هو بعد كلّ شيء، جزء من النفس، وعلى هذا النحو فالتجاوز هو إفناء لا فائدة منه، وإنما ينبغي أن نعي هذا النقص، وأن نعترف به، فنُضفي عليه، بهذا الاعتراف، وجوداً شرعياً، ولكن دون أن نجعل من هذا الوجود الناقص مثالاً نهدف إليه، وإذن فلا يبقى أمامنا إلاّ أن نلجأ إلى الحرية – حرية الذات – وأن نترك وجودنا الناقص يمارس حريته المُطلقة، ليخلق نفسه ابتداءً من الفكر الحر المتحرر من كل قيمة تقليدية[2].

لقد بدأت الثورة على تقاليد الجمال وتصوراته الكلاسيكية تسري منذ

(*) كان راديجيه بطل (كوكتو) لا يؤمن إلاّ بحرّيته ونزواته، وكذلك كان لافكاديو (Lafcadio) بطل (جيد) نموذجاً للإنسان المتحرر من كل قيمة، والذي يؤمن بحرّيته.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص50 – 51.

(2) المصدر نفسه، ص51.

القرن التاسع عشر، وتفشّت عبارة القُبح منذ ذلك التاريخ، بل غلبت في الأدب والتصوير والنحت، حتى أصبح وصف النقص بالجسماني والروحي وتصوير جوانب من التشويه، من سمات الفن الحديث، إذ فتح القبح للفنان الحديث آفاقاً واسعة للتعبير عن قيم أستيطيقية جديدة، وامتلأت المعارض بصور هي أقرب إلى رسوم البدائيين والأطفال، إذ إن القبح تمثّل في مضمون الأدب والقصة بوجهٍ خاص في تصوير كل أنواع الانحراف[1]. ويمكن القول إن أقوى دعم وجدته جماعة الدادائيين جاء من جانب الفرنسيين، ومن جانب شخصيات ثقافية مُقيمة في فرنسا، فلقد أيّدها (أبولنير) ومجموعة من الأدباء الشباب، منهم (لويس أراغون، فيليب سوبو، أندريه بريتون، بيير ريفيردي...)[2]، ولقد تعرّف الباريسيون على حركة الدادا بفضل المجلات مثل (Sic) لألبير بيرووت، و(شمال – جنوب) لبيير ريفيردي، والتي نشرت بعض كتابات (تزارا) مُمهّدة بذلك لشعر جديد يؤكّد احتقاره للمقاييس وقوانين التقنية الحقيقية، والتصحيحات اللغوية، ويرفد الشعر الجديد بكنز من الغنائية، إذ بلغت الدادا في الفترة 1920 – 1921 ذروتها، ومن ثم انحسارها السريع، كما شهدت باريس تظاهرات دادائية تُعدّ الأكثر أهمية في تاريخ هذه الحركة، وهي التظاهرات التي ستجد امتداداً لها في ما سُمّي بـ(الحدوثية Happening)[3]، فلقد كانت الدادائية نزعة ثورية تتداعى فيها الأفكار في نظام لا عقلاني، غير خاضعة لمنطق ما وهذه النزعات الفوضوية كانت متوقّعة الحدوث، لأن الفنان أراد أن يحتج على

---

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب ت، ص85.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص319.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص166.

الفوضى والخراب، فكان هذا الفن هو المُمهّد الأول لولادة فن ما بعد الحداثة الذي امتاز بغرابته[1]، إذ بدأ جمهور الدادا يتحوّل عن الدادائية لما أثارته من فضائح وما اتسمت به من فوضوية أفقدتها، بالتالي، الشرعية التي كانت قد وجدتها بالجمهور، وفي صلاتها المباشرة به، وهنا حصلت القطيعة بين العنف الفوضوي وممثليه (تزارا، بيكابيا...)، وبين الجماعة التي ستضع أسس السريالية، وتأخذ من الدادا فقط ما يتلاءم مع مفاهيمها الجديدة، لكن الدادا، في باريس، لن تقدّم شيئاً جديداً على صعيد الفن التشكيلي، مُكتفيةً بتسجيل المُكتشفات السابقة، لاسيما وأن (بيكابيا) بقي الممثل الوحيد للحركة، بعد ذهاب (دوشامب) إلى أمريكا[2].

لقد أكّد الدادائيون مراراً أن الذي يُثير اهتمامهم ليس الجانب الجمالي (الأستيطيقي) من نشاطهم، بل الجانب الاجتماعي، وعندما أدخلوا، في نشاطاتهم، مواد وأدوات مما يُستعمل في الحياة اليومية، فقد ظنّوا أنهم يلغون جوهر الفن، متجاهلين بذلك القوانين الجمالية بالاقتراب بالفن من الحياة[3].

ونستطيع القول إن الأدب في الفترة ما بين الحربين، وكما يتمثّل عند (جيد)، كان في الوقت ذاته فنّاً يهدف إلى خلق الجمال، وبحثاً ميتافيزيقياً[*]، أو

(1) الخفاجي، مواهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص74.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص166.

(3) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص321.

(*) الميتافيزيقية: أحد أقسام الفلسفة، اختلف مدلولها باختلاف العصور، ومن هذه المدلولات:

=

على الأقل بحثاً سيكولوجياً يستهدف الكشف عن أسرار الذات أيّاً كانت، وتأكيد هذه الذات في أدق خوالجها، وبعد أن تتحلل من جميع القيم، وهذا ما يُسمى في الأدب بحركة الرفض الكلّي (Dadaisme)، إذ إن البحث السيكولوجي قد امتد للكشف عن حياة اللاشعور، فأدى ذلك إلى بزوغ نجم الحركة السريالية (Surrealism) والتي تمثّلت بصفة خاصة ببيانات (أندريه بريتون) التي أكدت على تحرير الإنسان من التفكير العقلي، ومن وضعه الاجتماعي، لتسلّمه إلى الدوافع اللاشعورية في حريتها التامة(1).

لقد كان برنامج تيار الدادائية واسعاً جداً، ويفتقر كثيراً إلى التحديد، نستطيع أن نحكم عليه بذلك من التحاق شخصيات أدبية وفنية بهذه الحركة، بعيدين كل البُعد عن أي نوع من أنواع الاحتجاج ضد الامبريالية، ومن هؤلاء: الفنان الشكلاني (بيكابيا) المعروف بعاداته المقلدة لمن هو أعلى منه مرتبة اجتماعية، و(مارينتي) الرجعي، الذي أسس يوماً ما النزعة المستقبلية(2)، وبهذه

=

1. عند (أرسطو والمدرسين): هو علم المبادئ العامة والعلل العامة،
2. عند (ديكارت): معرفة الله والنفس،
3. عند (كانت): مجموعة من المعارف التي تجاوز نطاق التجربة، وتستمد من العقل وحده،
4. عند (برجسون): معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر. ينظر: شولتز، أوفي: كانت، ت: اسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975، ص112.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص52.
(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص320.

الحركات الأدبية التي تتمرّد على الأخلاق والتقاليد، انفتح المجال أمام النزعات الفردية والاتجاهات الفوضوية، ولم تعد ثمّة قيمة غير الحرية الفارغة العابثة والمجانية الخالصة، وهذه النزعات ترمي إلى تعرية الإنسان من القيم والتقاليد، وحرمانه من أي معونة يمكن أن يتلقّاها من النظريات المصنوعة الجاهزة، التي ترمي إلى ترك الإنسان لذاته"[1].

أن للعدمية فاعليتها في العملية الفنية، وقد ألقت بظلالها على فكر وتيارات ما بعد الحداثة، إذ كانت مرجعاً بنائياً وفكرياً، ومثلت هاجساً مُتفرّداً لتحطيم أواصر المعرفة الفنية للحداثة التي احتكمت إلى العقل، لنجد من خلال ذلك مقاربات جديدة دفعت بطروحات وخطابات ما بعد الحداثة إلى أن تستحدث أطراً معرفية ومفاهيمية، لتكون أكثر انفتاحاً في التعامل مع دافع الثقافات الجديدة، معتمداً في ذلك على تحطيم وتفكيك أُسُسها من خلال التوصّل إلى عملية تنافذ مفاهيمي وفكري بين الدادائية، والدادائية الجديدة مثلاً[*].

لقد تراوح النقد الغربي في تقويمه للحركة الدادائية بين تصوير التمرّد

---

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص52.

(*) الدادائية الجديدة (Pop Art): حركة ظهرت في إنكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين، وكان فنانوها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية، مثل لوحات الإعلانات ومواضيع الفكاهة والمجلات الطباعية ومُنتجات الأسواق، إذ أن هذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام، ومن فنانيها (ريتشارد هاملتون) و (أندي وارهول) للمزيد ينظر:

Art Movement and Periods by:
www.artcyclopedia.com. and www.artlex.com.

الدادائي على أنه ثورة حقيقية، وتصويره، على العكس من ذلك، على أنه مضاد للثورة، متجاهلين بذلك كل عناصر الاحتجاج الاجتماعي التي تضمّنتها الدادائية، ولقد بلغ التفسير الثاني ذروته في بحث (هانس كريتلر) "نحو سيكولوجية الدادائية "(1957)، فقد استغل عدداً من النقاط التي تلتقي بين الأفكار الدادائية والمذهب الفرويدي، فاختزل الدادائية إلى مجرّد نكوص نفسي إلى مرحلة الطفولة أو إلى أنماط السلوك البدائية، إذ فسّر (كريتلر) الدادائية بوصفها "دفاعاً ذاتياً بهدف حماية النفس من الفعل الذي يقود إلى القنوط التام... إن الفوضى غير المعقولة في لوحات وقصائد الدادائيين لم تكن مجرّد انعكاس لهذا القنوط، بل كانت، إلى جانب ذلك، الخطوة الأولى باتجاه تذليله"[1].. وعلى هذا النحو، يتمسّك (كريتلر) بتصريح (هوغوبال)[*]، الذي يقتفي أثر (فرويد)، وهذا التصريح الذي يقول إن (النزعة الطفولية) عند الدادئيين تتاخم (الطفالة Infantalism) "الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ – المورد"، والجنون، والبارانويا Paranoia (جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتياب – المورد)، و "تأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية -Pre

(1) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص326.

(*) هوغوبال: فيلسوف وروائي وشاعر وصحفي وصوفي، وهو ينتمي إلى بلد المفكرين والموسيقيين الكبار (ألمانيا) جاء إلى سويسرا، عند نشوء الحرب العالمية الأولى مع صديقته (إيمي هينغز) التي تُجيد الغناء وإلقاء الشعر، وهوغوبال (صعلوك مثقّف)، ساهم في إقامة أول ملتقى بجمع الصعاليك الا وهو (كابريه فولتير) للمزيد ينظر: www.fonon.net .

recoirection حول الحياة البدائية التي غلّفها النسيان، هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة، أما في دار المجانين، فعلى شكل مرضي، وإذا كان (كريتلر) قد ربط الدادائية بالفرويدية، فإن فناناً مثل (هانس ريختر) قد رأى فيها سلفاً للفن التجريدي، أما (هولسنبيك) فقد رأى فيها الأساس الذي استندت إليه الوجودية (**)[1]، وبما أن الدادائية سخرت من العلم والتطور الصناعي، فإن هذا ظهر فيما بعد في فن البوب آرت (الفن الشعبي) بشكلٍ واضح، كما ظهر في الفن الجاهز والحد الأدنى، إذ كانت الأنشطة الدادائية تركَز على الحيرة الشديدة والذهول عن طريق جعل الأعمال الفنية محور الفضائح، إذ كان هدفها الأساسي هو إثارة حفيظة الجمهور[2].

(**) الوجودية: تيار لاعقلاني في الفلسفة الحديثة، حاول أن يخلق نظرية جديدة للعالم، أشهر فلاسفة هذا التيار (مارسيل ياسبرز، هيدجر، سارتر، ألبير كامو)، إذ إنها فلسفة ترفض القيم، وتحاول أن تقيّد من حرية الفرد نوعاً ما (عند بعض أتباعها) حتى لا تكون حريته مُدمّرة أشبه بالفوضى لا بالتنظيم الذي يفيد الفرد، إذ أن الوجودية فلسفة هذا التناقض، إنها نتاج سنوات الحرب التي دمّرت الشباب، والذين عادوا يائسين غير مؤمنين بأيّة قيمة سابقة، لأن القيم السابقة أوصلتهم إلى ما هم عليه. للمزيد ينظر: مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977، ص10.

(1) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص327.

(2) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، م: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995، ص86.

أن الدادائية استخدمت المواد الهامشية(*)، وحاولت الإيمان بقوة الذات على الإبداع والخلق، من خلال عدميتها، فلقد اجتاحت الفوضى والعدم (**) والعبث، بضرب سلطة الأحكام الجمالية والقيم والأخلاق، فضلاً عن الهجوم على كل البنى الجمالية، تماماً كما فعلت فنون ما بعد الحداثة، إذ يمكن عدّها

(*) الهامشي (Marginal): هو المنسوب إلى الهامش، وهو حاشية الكتاب لا متنه، ويطلق الهامشي مجازاً على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية، والظاهر الهامشية في علم النفس هي الظاهر المجاوزة لعتبة الشعور، أي الواقعة في المحل الأوسط بين الشعور الواضح واللاشعور الغامض. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص517.

(**) العدم (Nonbeing): العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المُطلق هو الذي لا يُضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المُقيّد هو المُضاف إلى شيء كـ(عدم الأمن، عدم الاستقرار)، والعدم إما أن يكون سابقاً، وهو المتقدم على وجود الممكن، وإما أن يكون لاحقاً، وهو الذي يكون بعد وجوده. قال (بركسون): إن معنى العدم المُطلق معنى متهافت، وهو يهدم نفسه بنفسه، لأنه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به، وكان لا يمكن تصوّر غياب الشيء إلاّ إذا أمكن تصوّر حضور شيء آخر في مكانه، وكان معنى الحذف هو الإبدال، ومعنى العدم عند (هيجل) مساوٍ لمعنى الوجود، أما عند الفلاسفة الوجوديين، فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة، مثلاً (ياسبرز) يقول: إن العدم عنوان الوجود، ويقول (هيدجر): إن العدم يتجلّى على هيئة حضور مرة وغياب مرة أخرى، في حين أن (سارتر) يقول: إن العدم متأخر عن الوجود، وهو يتبعه دائماً، وقد بيّن، أن لمفهوم العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلاّ من جهة ما هو نفي الشيء أو فقدان شيء لا وجود للعدم بذاته، أي الوجود للكائن الذي يتصوّر عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلاّ بطريق الإنسان. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص64 – 65.

دادائية، تحاول بذلك أن تعبّر عن مبدأ العدمية وفرض الهامش واستخدام مواد متنوعة في اللوحة.

أما في ألمانيا، فإن الحركة الدادائية أخذت منذ بدايتها طابعاً ثورياً – سياسياً واجتماعياً، إذ وقف (هوغوبال) ضد "الظاهرة المذلة في حرب عالمية في القرن العشرين"، وبسبب ذلك، بدت كل القيم الثقافية مثيرة للشك، إذ انتقلت الدادا إلى برلين بفضل (هولسنبيك، هوسمان، ريشتر)، وبسبب الأوضاع الاجتماعية المُتردّية التي عاشتها برلين مع نهاية الحرب العالمية الأولى، اتخذت هنا الدادا مواقف أكثر سخريةً وعنفاً، فهي لم تكتفِ بالحط من القيم المُتعارف عليها، وتشويه وسائل البرجوازية الاتصالية، بل دعت إلى استئصال هذه الثقافة بكل وسائل الهجاء والخديعة والعمل الكبير المُشترك، وتحوّلت الدادا بالنهاية إلى (بولشيفية ألمانية). من جهة أخرى، ارتبطت هذه الحركة في مواقفها ضد تسلّط العسكر والبرجوازية، ونظراً للدور الذي قام به (غروص وأوتو ديكس)، بتقاليد التعبيرية(*) الألمانية، مع الاحتفاظ بالتحريض الدادائي، فكانت رسوم (ديكس)

(*) التعبيرية: حركة نشأت في ألمانيا أولاً في أوائل هذا القرن، وفي واجهة عالم مصطنع متكلّف، تحكمه القوانين الخارجية والآلية العلمية، إذ اهتمت بالفرد أولاً في كل ما له من خصائص باطنة وغرائز أصيلة ومشاعر لا يمكن ردّها إلى منطق، وميول وحشية ونزعات قاسية، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر، والوعي باللاوعي، والأحلام بالحقيقة، والطبيعي وما فوق الطبيعي، وتصطلح فيها الأضداد لتؤلّف الواقع المعقّد المستعصي على الفكر... ويشف ذلك كلّه عن عالم فاسد، أو يدفعنا ذلك إلى اليأس، أم إلى بعث جديد وراء تجديد الإدراك والدين.. للمزيد ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص605.

كاريكاتورية الطابع، موجّهة ضد الطبقة العسكرية البروسية[1].

كان الدادائيون الألمان الذين جاءوا من زيورخ واستقرّوا في برلين وميونخ بعد نهاية الحرب، أكثر جدلاً وانشغالاً بالقضايا السياسية من الدادائيين الفرنسيين، (على الرغم من أن الفرنسيين أيضاً كانوا يعطفون على الثورة الروسية والشيوعية)، فلقد كان (إيفان غول)[**] يمثل حلقة الوصل بين التجمعات الفرنسية والألمانية والتعبيريين، إذ كان (غول) كـ(مارينتي) متأثراً كثيراً بالسينما، نشر مسرحيتين بعنوان مشترك واحد (مسرحيات سامية أي سريالية)، استخدم فيها التقنيات السينمائية، أما (جورج غروسر)[***] و(جون هارتفيلد) فقد كانا مسؤولين عن تصميم ديكورات المسرحية، إذ يمكن عدّهما من زعماء الدادائيين في برلين، أما عدد المهرجين الدادائيين في حلقة برلين، فقد كان كبيراً،

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص167.

(**) إيفان غول (1891 – 1950): شاعر يكتب باللغتين الفرنسية والألمانية، جاء من (الزاك لورين)، إذ قضى بعضاً من سني الحرب في سويسرا، والتقى (آرب) وسرياليين آخرين، كما كان متأثراً بـ(أبولينر)، نشر مسرحية بعنوان (ميثوسالم)، إذ تظهر إحدة الشخصيات منشطرة إلى ثلاثة أقسام، وهكذا يكون التشابه بينه وبين (مارينتي) واضحاً، كما احتوت النسخة المطبوعة من مسرحية (ميثوسالم 1922) على مقدمة كتبها (جورج كايسر)، وعلى رسوم بـ(جورج غروسر) للمزيد ينظر: برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 353.

(***) جورج غروسر: أبلغهم سخرية، اختص بفضح عالم العسكريين والمستثمرين وعاهراتهم، ثم قصف المدن المحتشدة بالسكّان المروعين. للمزيد ينظر:

أمثال (غروسر، هارتفيلد(*)، هولسنبيك، بول...)، إلاّ أنهم اختفوا من الساحة الفنية سريعاً[1]، وعلى هذا النحو، جهد (هارتفيلد) أن يؤلّف بين أبعد المواد ليُضفي على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً، فقد تأسس في برلين (نادي دادائي) كبير جداً، احتشد فيه (راؤول هوسمان، جورج غروز، جون هارتفيلد)، إذ طوّروا بجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage)، وجعلوه أداة فاعلة في التدمير[2]، إذ يؤكد بعض الدادائيين (راؤول هوسمان) أنهم في أعمالهم الفوتومونتاجية(**) هذه، أرادوا أن يعززوا الجانب اللافني فيها، الجانب الهندسي بالأحرى، ويمكن عد الفوتومونتاج محاولة للجمع بين الواقع والخيال، لخلق واقع جديد مُكثّف، كالجمع بين الأشياء المُسطّحة وغير المُسطّحة، القريبة والبعيدة، وتحقيق الشفافية، والتداخل الزماني والمكاني... الخ[3]. وكان يتردد إلى ذلك النادي جملة من

(*) جون هارتفيلد: يُعد أحد مبتكري فن التوليف الصوري، أنشأ مع شقيقه (ويلاند) دار نشر باسم (مالكفيرلاغ)، وأصبحت الدار بعدئذ مركزاً متخصصاً بنشر أدبيات الجناح اليساري، وبخاصة نتاجات الأدب السوفييتي الجديد. للمزيد ينظر: برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص353.

(1) المصدر نفسه، ص352 – 353.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص289.

(**) الفوتومونتاج: محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر. ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص100.

(3) المصدر نفسه، ص100.

الشخصيات، منهم الناشر (فيلاند هيزرفيلد) و(جونز بارد) (***)، وقد شنّ الداداثيون البرلينيون حرباً مُستعرة على التعبيريين، لتحوّل الآخرين إلى طبقة متوسطة تحابي الجمهورية، ولميلهم بتقزز إلى الغيبيات الروحانية الرومانسية، كما امتاز الدادائيون البرلينيون بأفعالهم السياسية العنيفة، إذ كانوا يخوضون المعارك السياسية جنباً إلى جنب مع السبارتاكيين(****) والشيوعيين، ويصدرون مجلات صغيرة تحمل عناوين مثل (كل إنسان هو لعبة كرة القدم) و(بصراحة دموية) و(الإفلاس)، وكانت السلطات تصادر تلك المجلات حال توزيعها، مُتذرّعة بأنها كانت تُروّج للفحش والفساد. لقد أشبعت الشيوعية رغباتها الاستفزازية، ومع ذلك لم ينضم إلى الحزب الشيوعي أحد منهم باستثناء (هيزرفيلد)، أما الآخرون فقد أعطوا أهمية كبيرة لحريتهم، وأمعنوا النظر في تفاهة الحاضر أكثر من تأمّلهم في الإصلاحات المستقبلية، وكانوا على العموم يشككون في كل مشروع يهدف إلى تطوير الإنسان(1).

أما على الصعيد الفني، فإن ما قدّمته الدادائية البرلينية الموزعة بين الاهتمامات السياسية الدعائية والاتجاهات المستقبلية البناءوية والتفوقية، أقل بكثير مما قدّمه بعض الفنانين أمثال (أرنست)(*) و(شويترز) وآخرين خارج

(***) جونز بارد: اشتهر بعبقريته المهووسة في إثارة الفضائح التي جعلته يهاجم رئيس الدولة، ويوزع مجموعة من المنشورات التي نصّب فيها نفسه رئيساً للدولة.

(****) السبارتاكيين: أعضاء حزب سبارتاكس الاشتراكي المتطرّف الذي تأسس في ألمانيا عام 1918.

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص289.

(*) ماكس أرنست (1881 – 1976): مصوّر ونحّات فرنسي من أصل ألماني.

ألمانيا، وقد يكون سبب ذلك طبيعة الأعمال التشكيلية نفسها، المهيأة في معظمها لأغراض آنية ودعائية، كالملصقات، ولعل الصورة الفوتوغرافية المركّبة (الفوتومونتاج) بوصفها الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة، باعتبار أن هذه الطريقة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة، يُضاف إليها أحياناً الرسم والتصوير[1]. ويمكن القول أن الدادائية أصبحت مهتمّة بالأفكار السياسية المعادية للنظام، وأصبح الدادائيون يلاحظون تدريجياً أن الكتابات التعبيرية الطوبائية كانت تُخفي رغبة مُتأصّلة في محاباة الوضع القائم وقتئذ، ولذلك هاجم (هولسنبيك) الحركة التعبيرية مُنطلقاً من أنها تُنتج أدباً رسمياً يعكس وجهات نظر الأحزاب (الاشتراكية) البرجوازية البارزة، وأنها كانت تتهرّب أيضاً من تصوير رعب الخنادق وفن تصوير الواقع المُفعم بالبناء الاجتماعي[2].

ففي الوقت الذي توحّد فيه التعبيريون والدادائيون في رفض الحضارة التي (أنتجت قاذفات اللهب والرشاشات)، أخذ الدادائيون يؤمنون تدريجياً بأن الحركة التعبيرية كان ينقصها شيء حيوي، وبخاصّة في الفترة الواقعة في منتصف الحرب، إذ في عام 1916 شعر الدادائيون، إلى حدٍّ ما، بعدم كفاية الأفكار السياسية الجمالية والأحلام الطوبائية والأفكار المجرّدة، التي ميّزت جانب الحركة التعبيرية الأدبي، لدرجة أنهم عدّوها تجاوباً محافظاً مع واقع القرن العشرين، ونتج عن ذلك، أننا نستطيع أن نتحسس داخل الحركة الدادائية نقداً مُتطرّفاً

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص167 – 168.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص354.

للحركة التعبيرية في سنوات الحرب[1]، وقد سخر الشعراء الدادائيون من الجمهور البرجوازي، فقد ظنّوا أن وسائل الفن الموروث عن الماضي قد فقدت تماماً جدواها في تصوير أهوال المجازر التي تقع بصورة مُنتظمة ومنظّمة وفق آخر ما توصلت إليه التقنية، فقد آثروا أن يصوّروا وحشية الحرب ولا معقوليتها، وهمجية النظام الذي كان سبباً في قيامها، آثروا أن يفعلوا ذلك عن طريق إثارة الجمهور بأشعار فضّة، لا تنطوي في بعض الأحيان، على أي معنى، إذ كتب (تزارا) عام 1916 في قصيدة تحمل عنوان (المغامرة السماوية الأولى للسيد أتيبيرين):

في ندومب، في تريترولو، في نكوهينلدا

حلّقت هالة، حيث تتجوّل وسط السكون، القصائد...

الكاهن – المصوّر انبعث ثلاثة أطفال

خططوا على هيئة فيلونسيلات..

لقد أصبحنا مصابيح شوارع

مصابيح،

مصابيح،

ثم بعد ذلك أُطفئت[2].

ويمكن القول أن (جرثومة) الدادائية قد انتقلت إلى برلين عن طريق

(1) المصدر نفسه، ص280.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص321 – 322.

(هولسنبيك) ذلك الشاعر الصوتي (Phonetic Poet) المعروف باستعماله الإيقاعات الزنجية البدائية، من أجل إشاعة الثقافة الجماهيرية بين عامة الناس[1].

أن الدادائيين لم يكتفوا برفض التفاهة المقلّدة عند البرجوازيين، بل رفضوا معها التقاليد الواقعية أيضاً، وواصلوا السير مع التيار العصراني Modernistic) (المعبّر عن نزعة في الفن الحديث، تهدف إلى قطع الصلات بالماضي، والبحث عن أشكال جديدة في التعبير)، وعلى هذا النحو، فإن الحركة التعبيرية تطورت في ألمانيا بثبات وشفافية، وأصبحت اسلوباً ثابتاً في الفن، لذلك فُسّر ميلها إلى اكتشاف جوهر الأشياء، وتوقها إلى تصوير القضايا الروحية، وتأكيدها على القضايا الإنسانية، بوصفه رد فعل إنساني تجاه المذابح الرهيبة التي كانت تجري في الخنادق. لقد أنقذ الناس أنفسهم بوساطة الفن الذي وعد المهتدين به بالملذّات المُكثفة التي يمكن الحصول عليها عن طريق التجريد والابتعاد عن الأشياء الأخرى، إذ رأى الدادائيون في الحركة التعبيرية نوعاً من الهروب والتنصّل من معايشة الواقع المؤلم[2].

لقد نشأت حركة مماثلة في كولونيا مع الصحفي (بارغلد) والفنان (ماكس أرنست) اللذين انضمّ إليهما بنهاية الحرب (هانز آرب)، في هذا المناخ الفوضوي والشاعري، كان للفنان (أرنست) دور هام، فهو الصورة البارزة في الدادا، وأحد روّاد السريالية، التي "لم تكن لتوجد بدونه"، بحسب تصريح (ريبميون – دوسيني)، ونظراً لتعدد أساليبه الفنية، وتنوّع تقنياته في مرحلته الدادائية، توصل (أرنست)

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص288.
(2) المصدر نفسه، ص281 – 282.

إلى نوع جديد من الإلصاق، يجمع عفوياً، بل لا عقلانياً بين عناصر من مصادر مختلفة متنافرة، ويختلف، من ثمّ، تقنياً أو تشكيلياً عن إلصاق التكعيبيين[1].

أما في (هانوفر) فقد تمثّلت الدادا فقط بـ(كورت شويترز) الذي تخيّل منذ عام 1919 شكلاً دادائياً خاصاً به، أطلق عليه اسم (ميرز Merz)، عبارة مصدرها كلمة (Kommerz)، نجدها مُمزّقة على مُلصق إعلاني، استخدمه (شويترز) في لوحته إلصاقاً، همّه الرئيس إدخال العناصر الدادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعيبية، أي أن عمله الذي يعود في معظمه إلى فترة كانت فيها الدادائية قد توقّفت في كل مكان، يُشكّل في نظر البعض جسراً ما بين الأوائل من التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية، من الذين حاولوا الإفادة من الاستنباطات الدادائية والبنى التكعيبية[2].

ويمكن الإشارة إلى أن التكعيبية والتجريدية قد تدخلتا في كثير من الأعمال الفنية الحديثة، ولاسيما عند (موندريان) الذي كان يركّز على الأشكال الهندسية البحتة، وكان يذكرنا بـ(أفلاطون) الذي كان يرى أن الجمال المُطلق لا يجده الإنسان إلاّ في الأشكال الهندسية، إذ يلتقي (موندريان) مع التكعيبيين في إقراره بالعالم الخارجي الموضوعي، ولكنه يبتعد عنهم في تجريد لوحاته من بُعدها الاجتماعي[3]، والى جانب الإلصاق، يتضمّن نتاج (شويترز) الدادائي ما عرفه باسم مرزباو (Merzbau) (باو تعني بناء، عمارة)، إذ قدّم الفنان نموذجاً عنه بيته

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص168.

(2) المصدر نفسه، ص168.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص85.

الذي حوّله إلى كاتدرائية من المُهملات والأشياء المتروكة، أي أن (شويترز) قد أوجد "بيئة جمالية "ذات صفة حياتية خاصة مُرتجلة، تتضمّن بذور أفكار هامة، تناولها فنانو ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ يتّضح موقف (شويترز) إزاء العمل الفني المتعارض كليّاً مع الموقف (اللافنّي) (اللاجمالي) كما عبّر عنه (مارسيل دوشامب وبيكابيا)، فهو يؤكد "أن الفن مبدأ أساسي"، ويرى أن النمط الدادائي الخاص به تمثّل التحرر من كل القيود باسم (الخلق الفني)، وهو إذن يرفض فن الماضي، لكونه من الماضي، لا لكونه فنّاً"[1].

ويقول (كورت شويترز) الذي جاء من مدينة (هانوفر) إلى برلين، لـ(راؤول هوسمان): "إنني رسام، وأنا اسمّر لوحاتي سويّة "، وبذلك جلب انتباه (هوسمان)، ولكنه لأمر ما لم يقبله عضو في (نادي دادا)، فاضطر (شويترز) إلى أن يتّخذ له في هانوفر مخزناً (دادائياً)، واختار له (Merz)، إذ لم يُشغل نفسه بالحديث عن (موت الفن أو اللافن أو الفن المضاد)، إنما كان همّه ينحصر في نظم الشعر على طريقته الخاصة، وجمع بطاقات القطار، أغلفة الجبن، علب السكائر، كعوب الأحذية وأشرطتها، الأسلاك، الريش... ليصنع منها لوحة فنية، كما في الشكلين (13، 14) الموضحين في ملحق الأشكال ص(362).

والدادائيون يضوئون على كل ما هو باروكي ومُختل ولا مُتوقّع، تجنّباً للوقوع في العادات التي أمست طبيعية مع مرّ التقاليد، وحتى لا يعود للظهور كل نبيلٍ وسامٍ وذي مستوى، ومن الطبيعي أن يتفلّت هذا التيار من الاصطلاحات الجمالية المشتركة والمألوفة، لأن أولئك الثائرين لمسوا عبثية الأمور

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص168 – 169.

الأرضية، وهرباً، رفضوا كل المفروضات التقليدية، ويُفاجأ كل من ينظر إلى أعمالهم على الصعيد الفني[1].

أما في مجال التصوير الفوتوغرافي، فنجد أن أحد المصورين الداداثيين يقطع رحلة بين دوسلدورف وكولن في ألمانيا، بأن ثبّت آلة التصوير في نافذة القطار، وطفق يلتقط الصور كيفما اتفق كل خمس دقائق، وشكّل بترتيبها العشوائي، فيما بعد، أول معرض فوتوغرافي دادائي، وحصل مع الموسيقى ما هو أفضع من قرع العلب المعدنية الفارغة والطلقات النارية الحيّة، وكان الإيقاع والنباح والعويل بدل الغناء[2].

ويبدو أن الخروج عن المألوف والتكنيك التشكيلي وجد هوىً في نفوس الداداثيين، فهو على أيّة حال، يحمل بذرة التمرّد على الفن (التقليدي على الأقل) بقدر ما يوسع من الإمكانات التعبيرية للفن، فراحوا يستعملون تكنيك اللصق بوصفه جزءً أو كُلاً من اللوحة، ويتوسعون فيه، فالفنان الدادائي (بيكابيا) يرى أن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعة أكثر من غيرها، بشرط أن نكون اليد التي تجمعها يد الفنان، وهكذا راح (كورت شويترز) يجمع بطاقات الترام، والظروف... وكل ما يقع في مُتناول يده، كما يفعل (هانز ريختر)، ليجعل منها مواد فنية، بل راح يجمع لوحاته المؤلفة من هذه المواد ويسمّرها مع بعضها، ليكوّن منها مجموعة توليفية مُركّبة[3]، إذ إن فناني الدادا لا يجمعهم سوى الرغبة في إخراج الثابت من سكونه مع معارضة التراكم الثقافي

(1) دوبليسيس، إيفون: السوريالية، المصدر السابق، ص15.

(2) www.fonon.net.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص97 – 98.

العقلاني الذي قاد إلى الهلاك البشري، كانوا مع الحدس[*] ضد العقل مع اللاوعي واللاشعور والتداعي، بطريقة تسخر من (فرويد) نفسه، إذ تبدو الحركة بالإجمال مع الحياة والحرية، وضد كل ما هو عقيدي، وهي رد فعل تحريضي تدميري انتحاري، يعتمد على الصدفة والغريزة، وقد ابتدأت السخرية من وضع (دوشامب) شاربين على وجه (الجيوكندا)، وابتدأ من هذه العملية تقنية (الفوتومونتاج) التي تسمح بالوثائق والصور الواقعية أن تتغيّر وظائفها، كما هو (البورتريه) الملغّز، المصوّر بإشارة التعجّب، وملصقات الصور المتباعدة والملتبسة صورة (جورج غروز) عام 1919 بعنوان (المُخترع التعيس)، قد تكون الأشد تأثيراً في المعرض، كما في الشكل (15)[1] الموضح في ملحق الأشكال ص (363).

أما النحات (هانز آرب) فإنه يتّخذ خطاً معاكساً، فأشكاله الخلوية وألوانه الأولية تمثل استشرافا لـ(المنمالية) النصبية، ولا يجمعه مع الدادائية سوى المسحة الطفولية الخجولة والتي أثرت في الملصقات والتمفصلات الخشبية في (البوب آرت)[2]، كما اشترك (آرب) بتزيين قصر الأونسكو في باريس، وكنتيجة

(*) الحدس: هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك والحس، ويسمّى حدساً حسّياً، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال، ويسمّى حدساً عقلياً، فبالحدس نُدرك حقائق التجربة، كما نُدرك الحقائق العقلية. والحدسية: مذهب يردّ المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (بركسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المُطلق. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979، ص69 – 70.

(1) www.fonon.net.
(2) www.fonon.net.

لانخراطه في التيارين السريالي والدادائي، فلقد امتزج التجريد بالعناصر العضوية والشعرية في منحوتاته، ويمكن القول أن أشعاره وجميع نتاجه الفني يصدر عن منهل واحد، ويُخفي في طيّاته عالماً مليئاً بالعُقد الجنسية والأحلام الشعرية. الشكل (16)، يمثل (الراقص The Dancer) لعام 1917، إذ تُعدّ من أعماله[1]، وكذلك الشكل (17) الموضح في ملحق الأشكال ص (364).

وبذلك فقد حرر الدادائيون التصوير من أي قيد، كما حرروا الشعر من قيود الكلمة، فقد كان (دوشامب 1887 – 1968) الدادائي الذي سمّاه بـ(المصنوعات الجاهزة) كان بمثابة تطبيق لما جاء في البيان الدادائي لعام 1918 (إن الدادا تكافح من أجل وسائط جديدة في التصوير)[2]، فقد حرر نفسه من فرضيات التكعيبية والمستقبلية[*]، على الرغم من طبع المستقبلية آثارها عليه،

---

(1) بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوربا في عصر النهضة حتى اليوم): المصدر السابق، ص310 – 311.

(2) عدنان المبارك: بيانات عقود القرون الأولى، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع17، قبرص، 1985، ص236.

(*) لم يكن المستقبليون، على الرغم من حماسهم للماكنة، يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري، وقد توقعوا خضوع الإنسان لآلاته، لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة، وقد أعلن البيان الرسمي للمستقبلية لعام 1915، بأن العلم قد غيّر البشرية، وأن المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ(فرويد)، وقد أعلن (مارينتي) أن الإنسان في عصر الماكنة سيشبه المخترعات الآلية التي يعيش معها، فيتبنّى إيقاعاتها، ويشترك في أسرارها الحدسية، وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء، عدائياً خالياً من صفات الضعف، كالحب وغيره، ولمّا كانت الماكنة ستمكّنه من الانتقال بسرعة والطيران وبسط إرادته في الفضاء، فإنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبنّي

=

وملاءمتها له كحالة حدثت خلال فترة انتقال مستقلّة نسبياً وبصفة ميكانيكية – عند دوشامب وبيكابيا – وجاءت كنتيجة تشخيص متعمّدة بين شخص وآلة، ويمكن القول إن ميكانيكية (دوشامب وبيكابيا) لم تستوحِ جمالية الماكنة، وإنما كانت ثورة ضد أخلاقية الماكنة، ضد إخضاع القيم الإنسانية إليها، وما مكائن (دوشامب وبيكابيا) إلاّ كاريكاتورات تمثلها. إن (ازدراء الفرضية) يعني ازدراء شكل المستوى الجمالي، وذلك لأن التأكيد على أي قرار له قيمته في العمل الفني، يحتوي على نظرية من وجهة نظر (دوشامب)، وصفته لعدم الجمالية هذه ظهرت في العديد من بيانات الحركة، بعد توسّع مبدأ الكولاج (التلصيق)، وتضمن تكوينات لمواضيع متعارضة، فعدّ استخدام (كورت شويترز) محتويات رماد صحيفته وسلّة مهملاته مادة لصنع نحته وصوره، أما (ماكس أرنست) فقد قام بصنع تكوين (الأشعار الواضحة) من مقتطفات صحف قديمة، وكتب مصوّرة بالحفر المعدني، كما ابتكر (الفروتاج) (*)، فأنتج بوساطته لوحة (التاريخ الطبيعي) في باريس 1926، وهي تتكون من أشجار وحيوانات خيالية، وأشكال عضوية زائفة، ويستطيع حتى الشعراء الانغماس بهذا الشكل من الخلق التشكيلي[1]. ويؤكد (ماكس أرنست) أن طريقة (الفروتاج) لا تستند إلى أكثر من تأمّلات ذهنية، والإفادة من وسائل تكنيكية

= العديد من المنظورات. ينظر: كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص114.

(*) الفروتاج: عبارة عن تصاميم تتألّف من مسح عدد من السطوح الخشبية ابتكرها (أرنست).

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص79.

معينة، كما أن الكثير من آثار (ماكس أرنست) (غاباته، مناظره، أشجاره، حيواناته) مأخوذة من ألواح الخشب، ذلك أنه كان يأتي بورقة ويلصقها على لوح من خشب يختاره حسب هواه، ويأتي بالقلم الرصاص، ثم يروح يُظلل الورقة بالقلم، فتبقى خطوط (عروق) خالية من التظليل، ويمكن أن تستلهم من هذه التظليلات مواضيع مختلفة تلعب الطبيعة والصدفة وعامل الاختيار دوراً في إبداعها(**)، بَيْد أن غرض (ماكس أرنست) وأمثاله من عملية قلب الجيوب على بطانتها هذه، على حدّ تعبير (تزارا)، هو تجريد الأشياء من مدلولاتها، ونزع كل صفة تحملها، طبيعية كانت أو عاطفية أو اجتماعية[1].

وفي الشعر، جرت مثل هذه المحاولات، كأن يتلاعب باللفظة، فتُنطق بصورة مقلوبة، أو يقرأ البيت مثلاً من أوله إلى آخره، ثم يُقرأ من آخره إلى أوّله، فيُعطي المعنى نفسه، أو معنى آخر، ففي شعرنا العربي كثير من هذه الأمثلة، من بينها البيت التالي، الذي يقُرأ من الأول أو الأخير، ويُعطي المعنى نفسه:

مَودّتُهُ تَدومُ لكّلِ هَولٍ   وَهَل كلٌّ مَودّتُهُ تَدُومُ[2]

أن مهمة الدادائيين، هي تدمير مبادئ الفن المتوارثة، لتحرير التصوير

(**) إن هذه الطريقة كانت معروفة لدى الصينيين والإغريق القدماء.. فقد كان الصينيون يأتون بورق الرز والرق ويضغطونه على بعض الصخور المنحوتة بطريقة الحفر، ليحصلوا على نسخ سلبية لها.

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص76 – 77.

(2) المصدر نفسه، ص77 – 78.

المرئي تحريراً كاملاً، بعدَ هـذه الأفكـار الـتي تكوّنـت حـول الفـن قادتهـا إلى أن ترفض التقنيات المرتبطة بصناعة اللوحة التقليدية، وهكذا تحـاول فنـون مـا بعـد الحداثة، باستخدامها وسائل متنوعة ومختلفة، أن تصل إلى المتعة والإدهاش، فـلا شيء مُحرّم، بل يمكن استخدام كل شيء، ولأجل أي إحساس أو فكـرة عـابرة، إذ إن المفاهيم والمواقف اللاجمالية التي يطرحها (دوشامب) لها تأثير هام ومباشـر في تطوير مجمل الحركات الفنية التي اصطلح على تسميتها بـ(فن ما بعد الحداثة).

كما أن عدّ القبح قيمة جمالية، يسعى الفنان إلى تحقيقها بإرادته، لا يجوز إلاّ إذا فُسّر القبح وفُهم على أنه تحقيق لشروط فنية يتطلّبهـا العمـل الفـني، وبـذلك يتحوّل القبيح إلى قيمة إيجابية، شأنه شأن الجمال، أمـا إذا فُهـم القـبح علـى أنـه قصور العمل الفني عن تحقيق شروط فنية معيّنة، أو على أنه فُقدان معيار جمـالي معيّن، فلا يجوز هنا عدّ القبح قيمة يسعى إليها الفن، لأنه انتقاص للقـيم الفنيـة، ونقص في العمل الفني[1].

ويمكن القول إن الدادائيين قد ركّزوا كل جهودهم في الهـدم، دون محاولـة لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية تحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة.

وتتجلّى نزعة الدادائية العدمية بوضوح في الإعـلان الـشهير الـذي صـدر عام 1918، وفيه يقول (تزارا):

- الدادائية: هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمّر فكرة الأسرة.
- الدادائية: هي إلغاء فكرة المستقبل.

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص84.

- الدادائية: هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.
- الدادائية: هي إلغاء الذاكرة.
- الدادائية: إلغاء المنطق بوصفه النغمة العميقة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع.
- الدادائية: عدم التورّع عن استخدام كل شيء وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمُبهمات في الحرب لإرساء قواعدها.
- الدادائية: الإيمان المُطلق التام بكل إله تتفتّق عنه الغريزة بصورة تلقائية.
- الدادائية: هي احتجاج بالقبضات يوجّه الإنسان فيه كيانه نحو التخريب والتدمير.
- الدادائية: هي التعرف على، واعتناق، جميع الوسائل التي يرفضها ذلك المجتمع المُخزي الذي يؤمن بالحلول الوسط واللياقة في التصرفات[1].

والغريب أن هذه المواقف المضادة أو شبه المضادة من الفن، أضافت الكثير إلى الفن، كما أن هذه الفوضوية لم تكُن عبثاً في كل الأحيان، بل خدمت الفن وطوّرت وسائله التعبيرية، أوَ ليست هذه ديمقراطية أستيطيقية مُطلقة ؟ فحتّى الغبار، مثلاً، يُعدّ عنصراً فنياً، كما في أعمال (دوشامب) التي سمّاها بـ(الأعمال الزجاجية الكبيرة، والأعمال الزجاجية الصغيرة)، إذ كان (دوشامب) يترك اللوح الزجاجي فترة من الزمن – عاماً أو يزيد – ليتجمّع عليه الغبار، أو على أجزاء منه، ومن ثم يقوم بمسح بعض الأجزاء وتثبيت غيرها، والحصيلة عمل

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص44 – 45.

فني، إذ ستؤدي هذه الحرية المطلقة في استعمال المواد إلى زوال الحدود بين الفن واللافن[1]. وهكذا استمر الجنون، ذلك الجنون الذي وصفه (آرب) بأنه نتاج جنون العصر، جنون يحاول بوسائله الاستفزازية القاسية، التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة وإذلال، جنون يهدف إلى تغيير جذري في كل شيء، بيد أن الجنون استنفد طاقاته، وبدأ بعض الدادائيين يشعرون بالملل من تلك المحاولات العميقة لاستثارة المجتمع ويشعرون بالإحباط، لافتقار الحركة إلى قيم إيجابية فكرية أو مسرحية، وقد كان (بريتون) من أوائل الدادائيين الذين قرروا الانفصال عن الحركة، وكان عقابه على ذلك (علقة ساخنة) تلقّاها في أثناء تظاهرة ضد أحد عروض (تزارا) في يوليو 1923، بعده أعلن انفصاله رسمياً عن الحركة الدادائية، بأن أصدر منشوراً بعنوان "فلنترك كل شيء"، دعا فيه الفنانين إلى نبذ الدادائية[2].

ويرى (جاك ريفير) أن الدادائيين "ينصرفون إلى وضع جميع أجزاء فكرهم آنياً، دون اختيار مُسبق ولا تحضير، وهم يتحررون بذلك من التوازن الدائم الكامن في عمق كل منّا والذي لا يُسيطر عليه سوى الإرادة والتفكير، بعدها يزول كل سلّم للقيم، كل فارق بين ما يجب عمله وما لا يجب، وبين ما يجب قوله وما لا يجب، يكفي فقط تحقيق كل ما يخطر بالبال[3]، إذ إن كلاً من الفنانين (بيكابيا ودوشامب) لم يدعيا المعرفة، وإنما مثّلا الضبط التكعيبي، ورفضا تعصّب

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص101 – 102.

(2) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص47.

(3) دوبليسيس، إيفون: السوريالية، المصدر السابق، ص15.

ارتباطه بالأشكال الطبيعية، إذ كان من مجموعة أعمال (بيكابيا) صورة بعنوان (إنني أنظر مرة أخرى في ذكرى عزيزتي أدنى)، فالعنوان مُغلق بحد ذاته، ولكن موضوعه الرئيس، هو الماكنة الإنسانية التي زيّن بها (بيكابيا) كتابه الشعري والتخطيطي، ومخلوق (بيكابيا) التصويري الممثل في (أدنى) هو أسلوب تجريدي، فهي ابنة ولدت من غير أم، وفضوله وإدراكه الأصيل للدادائية جعله يُضمّنها العاطفة الإنسانية والشكل المكني، ويمكن القول أنه لا يمكن تسمية هذه الحركة (ميكانيكية)، لأن العمل الضجيجي ورد فعل (أدنى) يتضمن رغبة مرنة لآله ميكانيكية تتأتّى عقدة رغباتها من نسب نصف آدمي[1]، ولذلك فإن الفن لا يمكن في اللوحة فقط، بل هناك مواضيع جديدة وأساليب حديثة يمكن من خلالها جعل الفوضى فنّاً، ويبدو أن اجتهادات (دوشامب) وطروحاته ونظرياته في الفن، فتحت باباً واسعاً لتيارات الفنون المعاصرة، وباباً لإشكاليات كثيرة وجديدة بين النقّاد، تدور حول الاعتراف الفعلي بهكذا نوع من الفن، وعلى الرغم من عدم تقبّل هذه الأعمال آنئذ، برزت مجموعة كبيرة من الفنانين، لحقت بـ(دوشامب) طامحين إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، والحث على الفوضى، ورفض الحواجز بين مختلف الفنون، وأهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل[2]، وقد كان تأثير (دوشامب) على بعض الفنانين ينحصر في فئتين:

---

(1) كالدي، جون: أصول الفن الحديث 1905 – 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت، ص45.

(1) www.fonon.net.

الأولى: فئة حاولت الجمع بين فكر الدادائية وتقنية (دوشامب) من جهة، وإنقاذ الجمال، أو محاولة إنقاذ بقاياه من جهة أخرى، وكمثال على ذلك، هو (ماتلين) الذي أعاد رسم (الموناليزا) مرتين بشكل ساخر ومتهكم، تارةً وهي تمسك بقسم من وجهها، والى جانبها عبارة (هذه هي ابتسامتي)، وتارةً وهي ترتدي ثوباً قصيراً، وتقف إلى جانب لوحتها المُمزّقة وكأنها خرجت منها.

الثانية: فئة بلغ تطرّفها في رفض الجمال ومفاهيمه التقليدية حدّه الأقصى، هذه الفئة هي التي قدّمت أكثر الأشكال جرأة في تاريخ الفن على الإطلاق، وللدخول في تفاصيل هذه الأشكال، يجب أن نتذكّر ما كانت عليه مرحلة الستينيات، التي كانت حافلة بالاهتزازات من كل نوع، وزلزلت الأوضاع التي كانت ما تزال قائمة منذ الحرب العالمية الثانية(1).

والدادا في نظر معاصريها حركة عبثية فوضوية، بل ظاهرة أدبية وإيديولوجية، يرتبط تاريخها بالنصوص الأدبية والنظريات، أكثر من ارتباطه بالأعمال المادية، وهو ما عبّر عنه (جاك ريفيير) منذ عام 1920، والذي رأى أنه للتعرف على الدادا، فليس ضرورياً دراسة نتاجها، وإنه يكفي التوقف فقط عند تصريحات ممثليها، وعدّ (أندريه جيد) أن مجرّد (تمتمة) اسم (دادا) يكفي لتحديد طبيعة هذه الحركة التي لم يرَ فيها سوى (مطلق لا معنى له)، وبالرغم من هذا الموقف السلبي إزاء الدادا، فإن تاريخها لا يقتصر على العدم، أو يتلخّص

(1) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص194.

بالفضائع التي أُثيرت عنها، فهي لاشك ظاهرة مميزة تُعبّر عن أزمة اجتماعية وثقافية، ولاشك أيضاً أن مطالبتها بالهدم مصدرها قناعة أفرادها بأن المجتمع الغربي قد بات فاسداً، ولابد لبناء (الإنسان الجديد) من هدم القديم، والتخلّي عن قيم ومفاهيم، بما في ذلك الشرف، الفن، الوطن...، وتكونت عبر التاريخ تلبيةً لحاجات إنسانية[1].

ويمكن القول أن السريالية ورثت، منذ البداية، الصفات العالمية للدادائية، ويمكن عد السريالية، شأنها شأن المرحل السابقة للحركة الحديثة، تتألّف من جماعة مُتقلّبة من الأفراد، ظهر عليهم اتجاهان مُميّزان ومتناقضان: أحدهما أكثر دادائية في هدفه ونهلستيّته، يتعارض مع جميع المفاهيم التقليدية (الفن الجميل)، وجميع أصناف الجمالية الخالصة. والآخر أكثر أصالة، وقد سيطرت على جوهره المفاهيم الجمالية، وتراوح الفنانون بين هذين الاتجاهين، وقد تم عدّ الاتجاه الأول استمرارية لحركة الدادائية، عندئذ يشكّل (دوشامب) عامل ارتباطه، وقد كتب عنه (بريتون) في 1922: "إن الالتفاف حول هذا الاسم يشكّل المحور الأساسي لأولئك الذين لا زالوا يبحثون عن مخرج لهم، فهو الذي تحمّل مسؤولية نضال طويل لتحرير الوعي الحديث من ذلك الجنون المرعب الذي شجبه، وهو العامل الذي كوّن قوّة (دوشامب) والذي يدين له بهروبه من أوضاع خطيرة مُتعددة، رغم ازدرائه لرسالته، وهو أمر يُدهش المحيطين به دائماً"[2]. ويمكن أن يُقال بأن كلا الاتجاهين يمثلان فرضية لتأييد أو معارضة مفهوم عمل فني، إذ يرفض

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص161 – 162.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص78.

(دوشامب) أن تكون له فكرة مسبقة عن عمله، لذلك استطاع بسهولة عرض موضوع مصنع قد يمثّل حقيقة وضعه الشخصي[1]. ويقول (ريد): إن بعض هذه الأفعال تبدو لنا اليوم غارقة في العادية، ولكن لا ينبغي نسيان أنه تم فعل ذلك الغرض كسر جميع المحاذير في الفن، ولكي يتحرر تماماً التصوّر البصري، وقد كان ذلك درساً للتكعيبية التي وإن حققت الكثير حين رفضت قانون المنظور، عادت إلى الكلاسيكية الشكلية التي هربت منها، والتي كانت أكثر فضاضةً وتصلّباً من الواقعية، إذ تُعدّ الدادائية آخر عمل تحريري وضع هدفاً له خلق جميل جديد من الفنانين، وقد أصبحت هذه الحركة منسية في فترة ما بين الحربين، رغم أنها أوجدت زخماً وأرست اتجاهاً لتطوّر الفن الذي لم يصبه بفضلها الخواء والتيبّس[2].

والدادا لم تكن في كل هذا رائدة، بل يصحُّ وصفها حركة انتقائية أكثر منها مُبتكرة، ولاسيما على الصعيد التكنيكي، فلقد تأثرت بالتكعيبية (الكولاج والآنية (*)) وبالمستقبلية (الفوضوية والتجريب، قصيدة الضجيج، الشعر الآني،

(1) المصدر نفسه، ص79.

(2) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص74.

(*) الآنية: هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع، وبلغة الفنون التشكيلية: الشفافية مقابل اللاشفافية، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البوليفونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر)، وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع أصوات أخرى تقوم مقام المصاحبة، وهذا يختلف، في الواقع، عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد من =

موسيقى الضجيج...)، وانفتحت للتجريدية، إذ مع الحداثة لم تكن الدادائية محمولة على مواصفات الجمالية، وقد كانت بمعنى آخر، تحتفي بتدمير ذاتها بذاتها، وكانت هذه الرغبة تؤشر لمرحلة انقلاب غير تقليدي تنكر كل الأعراف والسياقات المتداولة[1].

ويمكن القول أن التقاليد حصرت الجمال في قوانين، فالأشياء الملوّنة الموجودة في الطرقات، والأشياء المُهملة مرتبطة بمحمولات الوعي الاتفاقي، فهي تتقززنا لأننا تعوّدنا عليها ضمن هذا الواقع، فلو فكّها الفنان من ارتباطها بهذا الواقع، وقدّمها داخل شكل جديد، فإنها تتحرر وتصبح لوناً خالصاً يعبّر عن طاقة كامنة أخذت في التعبير عن نفسها، فتحوّلت هذه الأشياء إلى حقائق أخرى جميلة، قطعت الصلة بينها وبين المعاني أو الوظائف التي خُلقت لأجلها[2].

أما في أمريكا، فقد كان الجمهور النيويوركي قد تعرّف منذ 1908 على بعض الفنانين الأوربيين (سيزان، روسو، لوتريك، بيكاسو،...) من خلال أعمالهم التي عُرضت في صالة المُصوّر الفوتوغرافي (ألفرد ستيفلتيز) الذي أصدر مجلة بعنوان (Camera Work)، ثم أضاف إليها بعد ذلك (1915) نشرة حملت رقم الصالة (291) بيْد أن التظاهرة الفنية الكبرى كانت المعرض الضخم الذي

= عدّة أصوات أو تكوين نغمة واحدة من عدّة نغمات، تُعزف في وقت واحد. للمزيد ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص103.

(1) المصدر نفسه، ص103.

(2) الخفاجي، مواهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص75.

أقيم في نيويورك (Armory Show) وضم حوالي (1600) عمل، تمثل مختلف اتجاهات الحركة الفنية المعاصرة، ومنها (عارية تنزل السلّم) لـ(مارسيل دوشامب)، والى جانب هذا النشاط الذي سيكون له أثر كبير جداً في تطوّر الفن الأمريكي، ويمكن القول أن (دوشامب)، الذي مهّدت أعماله الأولى لحركة الدادا، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجاماً مع أفكاره، في سلوكه كما في نتاجه، الفنان الذي بقي طيلة حياته دادائياً، الفنان الوحيد الذي احتل (حسب تعبير روبين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله[1].

وتُعدّ حركة الدادا فرعاً من فروع فن المستقبل، وأدى إليها الميل المفرط إلى تكتيل أجزاء الأجسام على هيأة أشكال هندسية وتكعيبية، إذ اضطر مبدعو هذا الفن إلى أن يهدموا كل المستويات الجمالية، ليُمهّدوا الأرض لتخطيط بناء جديد قوامه المكر والدهاء في استعمال الألوان والمواد المختلفة والخطوط، بطريقة تميل إلى الناحية الكاريكاتورية، وابتداع تكوينات غير مُشخّصة[2]، ولا موضوعية [*].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص169.

(2) الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، ص112.

(*) اللاموضوعية: في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا، ظهرت نزعة أخرى في أوربا، محورها إهمال الموضوع كلية، والانتحاء منحىً تجريبيّاً خالصاً، وكان بعض المُنتمين لها يبدءون أحياناً بموضوعات طبيعية، لكنهم يصلون، في النهاية، إلى البُعد الأصلي للموضوع، ويتجهون إلى التجريد. كان كل همّهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة وأنواعاً حديثة ضمن التكوينات، وكان من المتوقّع للنظرة التكعيبية أن تتجه في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرّد الخالص أو اللاموضوعي الذي يصر على عدم اتخاذ أي شكل طبيعي، حتى كنقطة ابتداء، وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، على

=

ومن مميزات الحداثة، إذن، الوعي الدقيق لمشكلة الفن، والوعي الذاتي المتواصل، ويتضح ذلك في حيوية وتنوّع النقد الذي صاحبه، ويُفترض أنه ساعد في تطور الأدب الحداثي، أما الاتجاه العام للشعر الحديث، فإنه يميل إلى معاملة الشعر كمادة حساسة تنجح، بشكل أفضل، عندما يُسمح لها بالتبلور ذاتياً، أكثر مما لو وُضعت في قوالب جاهزة، أي أن الشعر الحديث يتجه إلى مبدأ تقرير الذات الذي يُطبّق في عملية خلق القصيدة، وهذا لا يعني عدم وجود ضوابط، وإنما تكون الضوابط داخلية[1]. لقد كتب (تزارا) معترفاً بأن عدميته النهلستية الظاهرة مُتأصّلة في إنسانية جوهرية، لنفضح بأسرع وقت ممكن، من يزعم إمكانية تصنيف الشعر تحت عنوان الوسائل التعبيرية، فالشعر الذي لا يميّز عن الروايات إلاّ بصفته الخارجية، الشعر الذي يعبّر أما عن أفكار أو مشاعر، لم يعد يحظى باهتمام أحد، وإنني أضعه في المقابل كنشاط للفكر، ولم يقتصر شعر مثل هذا على اللغة، ولكن كانت اللغة ولا شك، واحدة من الصيغ التي يمكن للشعر أن يتجلّى فيها[2].

= أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبّر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرّد خالص، وكلمة مجرّد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء. ينظر: البسيوني، محمود: الفن الحديث، المصدر السابق، ص88 – 89.

(1) كورك، جاك: الحداثة في الأدب والفن، جسر إلى الآخر، ت: رعد إسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، 1988، ص55.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص117 – 118.

لقد أنتجت الأهوال التخيلية للدادائيين في حقل الصور المجازية نتائج فنية ذات قيمة دائمة، وقد سعوا وراء أكثر التأثيرات غير المعقولة والغريبة، دون أن تُعيقهم الرغبة في الاتصال بالمعنى التقليدي، مسترشدين بحافزين متناقضين، فقد أظهرت هذه الصور من ناحية سخف الروابط التقليدية، وعبّرت من الناحية الأخرى عن الشعور الذي عرفه (مارينتي) كتضمين للغياب المستقبلي، فإنه في عالم اللامعقول ليس من شيء لا معقول، بحيث ليس له معنى، وتناغمت صورهم المجازية الجنونية تناغماً تاماً مع الاتجاهات الحديثة المُعقلنة بصورة متعددة لربط المتنافرات، ولم يكونوا مهووسين مثلما تظاهروا، بل حمّلوا حياتهم الطائشة في الظاهر بمعانٍ واضحة مُميتة[1].

أما في الشعر، فإن محاولات (تزارا، أبولينير، هولسنبيك) والآخرين لم تذهب سدىً، فهي تُبعث اليوم من جديد بصورة (قصائد كونكريتية وسينمائية، فراغية، صوتية، فيزيولوجية)، وأيضاً (قصائد دارجة Pop) و(قصائد دراجة فوق العادة) و(ما بعد الحداثة) و(قصائد ميكانيكية) و(قصائد حدث Event) و(قصائد الرسم)، وما إلى ذلك، والقصيدة التالية من (الفن الدارج فوق العادة Super Pop Poem)[*]: هوف!

قصيدة دارجة فوق العادة للشاعر فرانسوا دوفرين[2]

(1) المصدر نفسه، ص231 – 232.

(*) هذه القصيدة نُقلت مقاطع منها إلى العربية دون التصرّف كثيراً في كلماتها، لكي يتم المحافظة على جوّها الجناسي قدر الإمكان.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص185.

عقل إيقاعي مثالي ثالي

إيقاع مثالي ثالي أتمثله

إيقاع هو لبن جيلاس

عقل مرفق غيراس

سجن جن بوما نجل

لوزان لوز آن جيليه

لوزتا لوس أنجلس...[1]

ويُعدّ التجريد للفنان الحديث، من أكثر التأكيدات تطرّفاً لحقوق الشكل على المضمون منها وصف بـ(والاس ستيفنس) للرواية السامية، هو أنها:

1. يجب أن تكون تجريدية.
2. غير مرئية أو مرئية أو كليهما.
3. شيء يُرى أو لا يُرى في العين.
4. تجريدية دمها كدم الإنسان الفكر.

والمضمون حسب تشبيه (ستيفنس) هو السائل المُنشّط في شرايين الشكل، وهو ضرورة طارئة، وكانت الحركة باتجاه التجريد في الفن محاولة للتخلّص من هذه الحالة الطارئة لإدراك المغزى الدائم[2]، وما الشعر الكونكريتي سوى محاولة

(1) المصدر نفسه: ص 186.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص186.

لتجاوز المفهوم النوعي للشعر، وتجاوز البناء الشكلي والتقني له، ومنذ عام 1912 نشر (مارينتي) بياناً أكّد فيه، من بين ما أكد، على ضرورة تحطيم الجملة والاعتماد على الصدفة في ترتيب كلماتها، بل إنه فكك الكلمة في قصائده، وراح يوزّع حروفها على نحو صوتي أو تشكيلي أو هندسي، ليُلغي بذلك الدلالة المنطقية للغة[1].

كما أن خلط الرسم بالأشياء الطبيعية والأشياء الاصطناعية (تقليد الأشياء الطبيعية بمادة البلاستك) والصور الفوتوغرافية للأشياء الطبيعية، هذه العملية التي تجمع بين الكولاج والأشياء الجاهزة، هي من سمات الفن الدارج [*][2].

لقد رفضت الدادا فصل الفن عن الحياة، مؤكّدةً أن الفن ليس سوى "وسيلة تعبير إلى جانب وسائل أخرى عديدة وليس غاية مهيأة لأن تملأ حياة بكاملها"، هكذا يصبح تعبير (دوشامب) خرافة حيّة في فترة عانت فيها الحركة الفنية من أزمة ولدتها ظروف ما بين الحربين، الظروف التي قدّمت لعبثية (دوشامب) ما يبررها، صحيح أن الأجيال اللاحقة المنبثقة عن الحرب، قد أهملت ما أدّت إليه من نتائج مواقفه (اللاجمالية) خارج نطاق التصوير، إلاّ أن ذلك لا ينفي القيمة الفنية لبعض أعماله، وبعد (دوشامب)، يصبح (بيكابيا)

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص194.

(*) الفن الدارج: نشأ في الولايات المتحدة وإنكلترا، وشاع كذلك في فرنسا وألمانيا وسويسرا، وهو نزعة نحو العاميّة يستعير الصور الشائعة من الحياة اليومية المعاصرة، كما تظهر على لوحات الإعلانات، وفي صفحات مجلات السينما الزاخرة بصور النجوم السينمائية...

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص154.

المعلّم الأول في مجال (اللاتصوير)، إذ عبّر عن اتجاهه (اللافني) في مجموعة من الأشياء – الصور الشخصية (Objects Portrait) – عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة، تأخذ دلالة جديدة بفضل العناوين (أسماء أشخاص معروفين) التي أطلقت عليها: (رموز سيارة) (بيكابيا)، (شمعة السيارة) (فتاة أمريكية تتعرّى)... صوّر بعد ذلك آلة غريبة تُجسّد فكرة (اللاتصوير) لغياب اللون (فقط الأسود والرمادي والفضي)[1].

لقد وجد الدادائيون في مثل هذه التقنيات الجديدة، خير وسيلة للتعبير عن نزعاتهم العدمية، يقول (هوغوبال): "أخذ الإنسان يختفي تدريجياً في الرسم، ولم تعد الأشياء تظهر على اللوحة إلاّ على هيأة مجزّأة، وهذا دليل آخر على أن السماء البشرية باتت قبيحة وبالية، وإن الأشياء المحيطة بنا أصبحت مبعثاً على الاشمئزاز، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلّى عن اللغة مثلما تخلّى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها..."، وإذا ظهر الإنسان على لوحاتهم، فبصورة ممسوخة، ولهذا السبب أيضاً، استعادت الأقنعة، عند الدادائيين، سحرها[2].

وقبل الدادائيين، كان الرومانسيون(*) قد عبروا عن اغترابيتهم(**) واحتقارهم المجتمع على طريقتهم، فكان الظهور بمظهر الشاحب العليل، موقفاً

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص169 – 170.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص87 – 88.

(*) الرومانسية (الرومانتيكية): بمعناها الدقيق، هي العالم الداخلي للإنسان والحياة الوجدانية الخفية، ولقد كانت الرومانتيكية موقفاً ساد في الفن والأدب في أوربا، كما تُعدّ انعكاس واضح المعالم في الأدب والفلسفة والفن، لتناقضات المجتمع القائم على التفاوت

=

يعبّر بوساطته الفنان الرومانسي عن تنكّره للعالم البرجوازي، حتى بات الشاعر الرومانسي يتساءل: "أيستطيع الوجه الشاحب أن يُثير عطفها، إذا فشل الوجه الممتلئ صحّة في أن يفعل ذلك"، وقد كان نحول (بايرون)، وحتى انتحار (فيرتر) موضة العصر في حينه[1].

في حين أن الفنان لا يملك سوى المادة الأولية التي يجدها أمامه، وأن الشكل المهم من الناحية الجمالية، هو شكل المادة الأولية من حيث المعالجات البنائية والتقنية للمظاهر الحسّية للمادة المُستخدمة في إظهار العمل الفني، وبغضّ النظر عمّا بعد الشكل من مضمون أو معنى، كما أن اهتمام الفنان المتزايد

=

الاجتماعي، كما أن النزعة الرومانتيكية نزعة مُبهمة، وإن كانت، في الأصل، تمرّداً على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الارستقراطية، لم يكن بمقدورها أن تكون واضحة، على الرغم من معارضتها لذلك المضمون الذي استُبعدت منه جميع المسائل العادية، ولقد رأى (نوفاليس) أن الرومانتيكية قد شجّعت المعالجة الشعرية للموضوعات التي كانت حينئذ مُحرجة، وقد كتب يقول "إن النزعة الرومانتيكية ترمي إلى إضفاء معنى على الأشياء التافهة، وإسباغ روعة المجهول على الأشياء المعروفة". ينظر: عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994، ص229.

(**) الاغتراب: اصطلاح يُستعمل كمرادف للخلل العقلي، وهو نوع من التعرّف الخاطئ والإدراك المغلوط، تبدو فيه المواقف والأوضاع المألوفة، كما يبدو فيه الأشخاص غير مألوفين، وغرباء، وربما كانت هذه الظاهرة تنتمي إلى الفئة ذاتها، على غرار ظاهرة خداع الإدراك، إذ يخبر المرء تجربة جديدة وكأنها كلّها قد حدثت في وقت سابق، أو كأنه رآها من قبل. ينظر: رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص44.

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص49.

بوسائله التعبيرية أدّى إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة، فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها، وما وظيفة الإبداعي سوى إظهار العمل الفني من خلال تجلّي المظاهر الحسية في ذات الوسط، وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة، وكما أن لكل فن مواده، ولكل عمل فني مادته، فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر(1).

وقد اتّسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات، كان يُنظر إليها من قبل على أنها خارجة عن مجال الفن، لدرجة أنها لا تستحق أي اعتراف يُذكر، إذ امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية كبرى في فن ما بعد الحداثة، وهذا ما جعل تلك المواد أداة تعبير، كما امتد الرسم إلى أبعد من الشيء الفني ذاته، ليخلق مكاناً محشوراً بأشياء مصنوعة من مواد مُهملة، واعترف أخيراً بمناداة (مارسيل دوشامب): "بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر(2)، إذ إن الدادا تؤكد على أهمية الجماعة، وإن "على الشاعر أن يختلط بالآخرين"، إذ إن الشعر ليس في الكلمات، بل هو في العمل، وهو الحياة نفسها، على حد تعبير (بيهار)، الذي يُضيف: "ليست هذه مفارقة خاصة بالدادا أن تُنتج هذه الحركة التي تبنّت الهدم بمثل ما أنتجت".. فالدادا تخلق، في الوقت الذي تهدم فيه، وبتحطيمه البنى القديمة، كان (تزارا) يعرف أنه يبني نظاماً جديداً، إذ تبنت الدادا وسائل التعبير الملائمة في الشعر، كما في الفنون التشكيلية والموسيقى، الطباعة غير المنتظمة، الكلمات الحرة، القصيدة الصوتية،

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص3 – 4.

(2) باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990، ص258.

الصورة الفوتوغرافية، فضلاً عن الإلصاق والتركيب (Montage)، كما أن هذه الوسائل التي عرفها التكعيبيون والمستقبليون، ستأخذ مع الدادا، فيما بعد، أبعاداً جديدة، ولعل أبرز هذه الوسائل، هو الإلصاق، على صعيد الفنون التشكيلية، على مساحة مُسطّحة لمجموعة من الأشياء الغريبة عن التصوير، والمهيأة في الأصل لأغراض مختلفة كلّياً عن التصوير، كالصورة الفوتوغرافية وبطاقات دخول الحفلات وقصاصات الجرائد، التي يُضاف إليها أحياناً مواد أخرى كالأسلاك والأزرار وعُلب الكبريت أو أيّة مادة مماثلة، تختلف في طبيعتها عن طبيعة الورق، وتتعارض معها، لأنها تُشكّل على المساحة المُسطّحة للوحة نتوءات بارزة عندما تُلصق بها بوساطة مادة لاصقة[1].

لقد كان الدافع إلى التجريد، هو التغيير في الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، فضلاً عن التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدّل في القيم والأفكار والمفاهيم، نتيجة لهذا التطوّر والفلسفات الجديدة [*]، ويمكن القول أن الدادائي، بأعماله المرتبطة بالحياة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص170 – 171.

(*) لقد حدثت تحوّلات فلسفية كبيرة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد قام (نيتشه) بتغيير جذري للقيم، وتأكيده على نسبتها، وفي وسع الإنسان استبدالها متى شاء، كما شهد بداية القرن العشرين التخلي عن فكرة القانون المُطلق والثابت، أو الحقائق المطلقة، كما تميّز القرن العشرين بالنتاجات العلمية المُتميّزة، وما قدّمته علوم الفيزياء الحديث وغيرها من علوم حطّمت الايقونات التي كانت تستدل ستارها على الفكر البشري سابقاً، إذ أن هذه الثورات الفلسفية والعلمية أثّرت على الفكر الجمالي الفني والذائقة الجمالية، وتأسست بذلك حركات فنية تنطلق بمنطلق فلسفي يرتبط بهذا

=

والناس بإفرازاتها المادية المُهمّشة، والتي تحيا خارج بؤرة الإدراك، قد جعل منها بيئة جمالية تستقطب بؤرة الإدراك مُجدّداً، وتتضمّن (بذور أفكار هامة تناولها بعد ذلك فنانو ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا خاصة)، كما أن الدادائي قد حرر الفن من استبداد المواد التقليدية، واختار مواده من الأرصفة أو صناديق القمامة أو الجسد الإنساني، واستعان بكل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من المُهملات القديمة في تلصيقاته وبناءاته، إذ عامل هذه البقايا المُهملة بحنان مُنتقياً إيّاها لخواصها المظهرية شكلاً ولوناً، دون أن يُخفي هويّتها الأصلية[1].

إن الدادائية تكوّنت في نيويورك عام (1915) مجموعة من الفنانين المهاجرين، أمثال (كرافان) (فاريز) (غليزة)[**]، وأبرزهم (دوشامب) و(بيكابيا)، والأمريكي (مان راي)[*]، إذ مارس هؤلاء تأثيراً حقيقياً على الفن الأمريكي، وبداية ظهوره قد نما على يد خلقية دادائية، في حين أن فنانين أمثال (آرب، أرنست، شويترس) من الذين كانت ممارساتهم الفنية كلعب شكلي، كتصورات حرة للمخيّلة التشكيلية، أي أن ما يهمّهم بالدرجة الأولى، هو أن يكون للتجربة الفنية صفة التلقائية، اللعبية (Ludiqye) واللاعقلانية، وهو ما يبرر انتقاء الدادا للصور التي لا تمثل أيّة قرابة شكلية فيما بينها، فالدادا لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً وترفض كل منهج أو تقليد[2].

الاتجاه أو ذاك. ينظر: فرمان، عاصم: الثابت والمتحوّل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص54.

(3) W.S. Rubin: Art Dada el Surrealiste, (trad, del) American, Paris, P. 10.

(**) غليزة (Cleizes) (1881 – 1953): فنان تكعيبي فرنسي.

(*) مان راي (1890 – 1946): فنان أمريكي، يُعدّ من أهم فناني الدادا الأمريكية بعد (مارسيل دوشامب).

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص169 – 170.

أما فلسفة "خالف تُعرف" الرومانسية، فما هي إلاّ تظاهرة للذات بوجه المطلق، واحتجاج على أخلاقية المجتمع البرجوازي القائمة على المنفعة، والمنفعة لا تحمل قيمة استيطيقية في عُرف الرومانسيين، لا يوجد ما هو جميل حقّاً إلاّ ما لا يمكن أن يفيد في شيء، وكل ما هو نافع بشع، لأنه تعبير عن بعض الحاجة، وحاجات الإنسان مُقرفة، وأدّى ذلك الخلاف بين الفنان والمجتمع إلى نشوء نظرية الفن للفن، وهكذا فإن الدعوة للفن من أجل الفن كانت رد فعل ضد النزعة (الهادفة) البرجوازية، وضد الفنون التشكيلية التي كانت من الهزال بحيث أنها لم تستطع أن تُبهر حتى جمهور الوسط[1]، على أن نظرية الفن للفن (**) التي كانت

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص52.

(**) نظرية الفن للفن: حركة من الحركات ذات الصلة بالرومانتيكية، فقد نشأت في العالم البرجوازي المابعد ثوري، جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية التي كان هدفها استكشاف المجتمع ونقده، وحركة الفن للفن (الموقف الذي تبنّاه (بودلير) الشاعر العظيم، الذي يُعدّ واقعياً في أعماقه)، هي أيضاً احتجاج ضد النفعية التافهة، وضد الاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية، وقد نشأت من تصميم الفنان، على أن لا ينتج بضائع في عالم أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع، وعلى الرغم من أن دُعاة (الفن للفن) يعنون بالجمال وخلق الجمال، أي يهتمّون بالشكل أكثر من المضمون، فهم لا يقصدون التكلّم لذات الكلام، ويعترفون بأن الكاتب يكتب لنفسه، وفي عصور الترف البرجوازي، قامت دعوة الفن للفن، وهي نوع من الهروب من تبعات الحاضر، فتجاهل الأدباء لذلك العهد – في أدبهم مطالب عصرهم – وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة للترف في ذاته، وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية، بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه، ولكنه لم يكن يُضاد الخلق. للمزيد ينظر: فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت

=

احتجاجاً على واقع المجتمع البرجوازي النفعي، وترفعاً عن الواقعية المسطحة والدعوات الاشتراكية الناشئة، وقد مهّدت الطريق إلى موقف أكثر سلبية وأكثر عدمية في عصر الامبريالية والحروب العالمية، موقف مضاد للفن والقيم الأستيطيقية[1].

لقد عبّرت الدادا عن موقفها من التطور العلمي وتحوّل الإنسان بسبب ذلك إلى مجرّد أداة، من خلال موقفها إزاء الآلة، وهو الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعبّرت عنه الصورة الفوتوغرافية المركّبة لـ(راؤول هوسمان) و (هوج Hoch) اللذين عمدا إلى الجمع بين صور الإنسان المُفكك وصور أدواته، ولهذا حاول كل من (بيكابيا) و(دوشامب) الخروج من نظام القيم السائد، فأخضع (بيكابيا) معظم تآليفه لبنية غير متناظرة، تجمع بين عناصر متباينة، كما سار (دوشامب) في الاتجاه نفسه، إنما بأكثر جذرية، إذ حاول أن يقابل بين الشيء التقني أو الحرفي، والشيء الجمالي، وإن تطابق بينهما، فقد ذهب (دوشامب) إلى أبعد من ذلك عندما عرض (الأشياء الجاهزة) التي قادت رجال الثقافة "للاعتراف بأن شيئاً ما ليس ثقافياً إلاّ لأنه صنّف هكذا اصطلاحاً، أي بإرادة أولئك الذين يتحكّمون بالمتاحف" على حد تعبير (بيهار)[2]. لقد بدأ التشكيك في المسار التقدمي والمستقيم للتاريخ، فقد شعر بأن

= ب ت، ص82. وكذلك: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص350 – 352.

(1) الشوك، علي: الداداثية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص52.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص172 – 173.

المؤسسات التي خلقها الماضي، ومنها اللغة، هي مؤسسات فخمة، لكنها أصداف خاوية متواصلة مع الماضي، لا تقدم سوى سطح برّاق لواقع مُدمّر وقمعي، في حين أن الناس شعروا بضياع مبدأ الوحدة، فقد الحاضر على ما يبدو اتصاله العضوي بالماضي وبالمستقبل، وأصبح الزمن سلسلة من اللحظات المُفككة، وأصبح الشعور بالتواصل ينهار أمام اللاتواصل[1]، كما أن دعوة (الفن للفن) صناعة على الفن نفسه. إن هذه الدعوة لا تظهر إلاّ في الفترات التي يكون فيها الفن مهدداً بالموت، على أن أصحاب الفن للفن لا يخلون من دلالات اجتماعية هامة، إذ أنهم لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية، ولا قبح في الفن إلاّ لنقص وحدته وانفصام أجزائه بعضها عن بعض، بحيث لا تسري الحياة في جميع أجزاء العمل الفني، فإذا اعترض بأن الإنسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية، وإن السبب في الشعور القوي بالمتعة هو الخلط بين القيم الجمالية والقيم اللاجمالية (*)، وغالباً ما كان الشك يساور

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص31.

(*) وهي القيم المحايدة، التي هي غريبة عن الجمال، ولكنها غير مضادّة له، كالقيم الاجتماعية التي تجتذب إليها هُواتها، كأن ينجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي نهمهم، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ، إذ تختلط المتعة الفنية مع متعة الأشكال الغريبة عن الفن، ولكنها تزيد من قيمته في نظر = = القارئ مثلاً، وهذه الأشياء مضادة ومغايرة لما هو مضاد، والتي قد تزيد من جمال الفن، ولكنها غريبة عن الفن، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني، وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً، وكذلك نجد أن دُعاة الفن للفن لا

=

العقول المحدثة التي اعتقدت أن النظام الصناعي أو مفاهيم الكفاية، حطّمت القضايا الروحية، وأحلّت الفوضى الضارة محل النظام، فلقد حدث الشيء نفسه للشاعر المحدث الذي قدِم إلى المدينة الصناعية المحتشدة بالبشر، والتي تُكوّن البيئة الحقيقية لقرننا الحالي، إذ نُظر إليها بمثابة مجتمع عقلاني مُرتّب ظاهرياً، يُخفي في داخله طبقات منسيّة سفلية من التاريخ والحضارة والطاقات النفسية الفاسدة، وعليه نجد (بودلير)(*) قد توجّه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها، وكأنّه يريد من ذلك التأكيد من واقعها، إلاّ أن هذه الأمور الشهوانية السطحية اتخذت صفة الكابوس، وبرهنت على أنّها أمور تافهة رمته في لجّة العبث والضياع[1].

ويمكن القول أن بداية التحوّل عن المفهوم الكلاسيكي للفن والجمال مع

=

ينكرون قيمة الجمال الفني في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً. ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص358.

(*) شارل بودلير (1821 – 1867): شاعر وناقد فرنسي، أغرف نفسه في الدين والفقه، وحطّم حياته بالمبالغة في كل شيء – حتى في حبّه لأمّه – وبعدم فهمه لكل ما يُحيط به، وبتصرّفاته الغبية، عُدَّ ديوانه الشهير (زهو الشر 1857) مجافياً للذوق الأدبي السليم وللأخلاق، وكان لابدّ من حذف بعض قصائده عند الطبع. قضى بعد ذلك عامين في بلجيكا في فقر مُدقع وشدّة مؤلمة، عاد إلى باريس حيث مات فيها. إن الحداثة في مفهومها الجمالي عند بودلير تمثّل، في الأساس، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاعر والأفكار والعادات والتبرّم إزاء كل ما هو موجود أو يملك شرعية مُطلقة. ينظر: فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد، منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978، ص137.

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص30.

الانطباعية (**) في تمويهها للأشكال الحسية، وتحريرها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية، وقد وصلت الحداثة الفنية قمّتها، إذ انطلقت شرارة كل من التكعيبيين والدادائيين والتجريديين والسرياليين، وتمثلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الأشكال المألوفة الراسخة، التي تحول دون أن تأخذ العملية الإبداعية مداها الرحب، ومن ثمّ الهجوم على كل ما هو موجود وما يتملك شرعية مُطلقة يصبح أمراً ممكناً، فالحداثة لا تعترف بقدسية أي شيء، ومن ثم فإن الأشياء كلّها تخضع للبحث والمحاكمة[1].

(**) الانطباعية: حركة تمرّد وعصيان قام بها رجال عباقرة على الفن الأكاديمي الرسمي، وما اتصف به من ادّعاء وصَلَف، ويرى الانطباعيون أن آثار الفنانين الأكاديميين إنما هي "جحيم من الجدارة الدعيّة والتفاهة المتعجرفة والرياء المُتخم"، وقد ثارت الانطباعية على التزييف الفني وعلى الأوسمة الكثيرة التي كانت تكسوه، لأنها في نظرهم تسترُ أجزاءه المُخزية، ويرى (سيزان) أن الفنان ليس إلاّ بؤرة أو عدسة تجمع للأحاسيس، إنه دماغ وآلة تسجيل.. والانطباعية تعني المزج البصري للألوان، إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في شبكة العين.. إن اللوحة لا تمثل شيئاً، وينبغي أن لا تمثل شيئاً على الإطلاق.. إن الانطباعية عندما أذابت العالم في نور وحطّمته وحوّلته إلى ألوان، ومن ثمّ سجّلته كأنه امتداد لمدارك حسيّة أصبحت شيئاً فشيئاً تعبيراً عن العلاقة بين الذات والموضوع، وقد ظهرت كلمة الانطباعية من اللوحة التي عرضها (كلود مونيه) منذ عام 1874 في قاعة المرفوضين وأطلق عليها (شمس مشرقة – انطباع) ينظر: عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994، ص233 – 234.

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص24.

وعلى هذا النحو، فإن (دادا تشق طريقها)، إذ أنها لا تبغي أن تتوصل إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع هذه المواقف المُقرفة، لقد كفّت عن الكفاح، لأنها تُدرك أن ذلك لا يخدم غرضاً ما، وأن كل هذا لا أهمية له، إن ما يهم الدادائي هو نمط الحياة التي يحياها، وهنا نقف على السر العظيم[1]، وعليه فإن أول جماعة دادائية في سويسرا، أثناء الحرب (من تزارا وغيره)، تشكّلت لتحقيق هدفها في أن تحرر الشعر، "وهذه الكلمة موجودة في جميع البيانات الشعرية، من آخر رقابات الحس السليم"، لما كان الدادا لا يعترف بالغريزة، فقد أدان التفسير سلفاً، إنه يرى أن علينا أن نتحرر من كل رقابة على ذواتنا، "كان دادا يريد أن يصل إلى الحقيقة العارية عن طريق أعنف الوسائل"، وقد كانت السريالية تنهيجاً وتنظيماً للدادائية بمساعدة تقنيات دقيقة محددة: "حلم اليقظة، الكتابة الأوتوماتيكية[*]، رفض كل تورط في عادات تفكير الإنسان بأمل

(1) التكريتي، جميل نصيّف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص328.

(*) لقد كانت الخطوة التالية، هي الكتابة التلقائية، إذ يطلق الفنان للصدفة واللاوعي والعشوائية، وبذلك يحل اللانظام محل النظام، وتحل العفوية والبراءة محل التزمّت والتصنّع، كما يريد الدادائيون، ومن بين قصائدهم (غلو حلاق التمساح والعصا الساحرة)، إذ سُمّي هذا الضرب من الشعر (شعراً أوتوماتيكياً)، إذ ينبع الشعر الأوتوماتيكي مباشرةً من أحشاء الشاعر، أو من أعضاء أخرى اختزنت ذخيرة من المادة القابلة للاستعمال، وليس بوسع حوذي العربات، أو ذي التفاعيل السداسية، ولا النحو، أو علم الجمال كبحه. إن الشاعر يصيح، يعلن، يتنهّد، يتمتم، يتغنّى كما يشاء. إن قصائده مثل الطبيعة. أما الأوتوماتيكية في الرسم، فقد حمل لواءها، فيما بعد، بعض =

الوصول إلى حقيقة تقف في ما وراء هذه العادات"، فقد بات مقبولاً من غير جدال أن الإنسان يستطيع أن يكون شاعراً دون أن يكون قد كتب بيتاً واحداً[1]، في حين أن استخدام الداداثيين لبعض المواد والأشياء المتنوّعة التي وجدت صدفة، واستُخدمت في غير مجالاتها، قد أفقدت دلالاتها الأساسية، بحيث ما كان ثانوياً في وظائفها الأساسية، كالشكل واللون والمادة، يصبح المُبرر لاستعمالها، وإن استعمال مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير، يعبّر عن أهداف الداداثية واهتماماتها الرئيسة، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي، وما يتطلّبه من تقنية فنية محددة، والتركيز على عامل الصدفة ودلالتها الإيجابية، وكذلك اهتمامها بالطبيعة العفوية أو اللعبية لهذه العناصر التي أُخذت كما هي[2].

وبعد استعراض كل إنجازات الحركة الداداثية منذ نشأتها عام 1916 وحتى بداية اضمحلالها عامي 1922 – 1923، إذ أنها قدّمت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة، ولكنها لم تحقق ذلك النجاح في مجال المسرح والدراما، ولم يبقَ لها سوى قيمة تاريخية، وربما كان إنجازها الكبير هو الهدم، فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها في كسر الجمود الذي أصاب

= الرسامين السرياليين، أمثال (أندريه ماسون، خوان ميرو)، ويشبّه (هربرت ريد) الأوتوماتيكية في الرسم بخربشة من طراز رفيع. للمزيد ينظر: الشوك، علي: الداداثية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص69 – 73.

(1) ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرابيشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص157 – 158.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص171.

الأشكال المسرحية، وفي إرساء روح التجريب والاستكشاف، ومما يستحق الذكر أن الدادائيين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التي استمرّت بعد اضمحلال الحركة، ولعبت دورها في المسرح المعاصر، ومن هذه العناصر، استخدام الرموز الشاذّة المُضحكة، وإدخال لعبة العبث إلى المسرح، وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة اللادرامية، وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرّج، وإدخال الحوار الكونترانبطي إلى المسرح، بمعنى قيام عدّة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة في وقت واحد، بحيث تكون النتيجة تركيبة شعورية موحّدة، وهو تكتيك مُستعار من الموسيقى أصلاً[1].

ومما تجدر الإشارة إليه أن الحركة الدادائية لم تُنتج سوى القليل من المسرحيات التي تتسم بقيمة دائمة، وقد لعب مفهوم مسرح القسوة (القسوة تعني هنا التمثيل الجاد الذي يؤثر في المشاهد ويغيّرها، ولا تعني إثارة المُشاهد أو استفزازه) دوراً بارزاً في التأثير في مسرح الستينيات والسبعينيات، وفي التأثير في مخرجين كبار أمثال (بيتر بروك) و (جيرزي غروتوفسكي)[2]، كما تعلن مسرحية (اللامُسمّى) لـ(بيكيت) أن جميع هؤلاء الغرباء وهذا الغبار من الكلمات، لا يفيد إلاّ في خلق أنماط مُسلّية على نحو مُعتدل، وبأنّه ليس هناك فرق كبير هنا بين تعبير وآخر، فعندما نفهم أحدهما، فقد فهمنا جميعاً، ويقوم (المعلم) في مسرحية (ايونسكو "الدرس") بتعليم تلميذه أن الكلمات ليست إلاّ مجرّد مجاميع من الأصوات دون معنى[3].

---

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص352.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص352.

(3) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص116.

وقد استمر الداداثيون بإتّباع التقليد اللامعقول الذي وصفه (ألفرد جاري) في كتابه (الباتافيزيا Pataphysics)، بأنّه طريق الحلول الوهمية، والكثير من طرائقه الفنية في اختزال اللغة إلى هراء، تماثل تلك التي استخدمها (جاري) في قصائده ومسرحياته، ففي مسرحية (المغامرة الفضائية الأولى للسيد أنتيايربن) مثلاً، استخدم (تزارا) أحد أدوات (جاري) الرئيسة، وتعلّق إحدى الشخصيات، وهي شخصية السيد (كريكري): "لا توجد ثمّة إنسانية، بل المرددون والكلاب"، تنتهي المسرحية والسيد (أنتيايربن) يُعلن: "لقد أصبحنا مُتمرّدين"، مُردداً الكلمة تسع مرّات على نحو مُرهق للأعصاب، قبل عبارته الأخيرة: "ثم اذهبوا"، ويلجأ (تزارا) إلى أسلوب آخر في دك معالم اللغة في "إعلان حول الحب الضعيف والحب المر" الذي يبدأ بسلسلة من المُتكافئات اللغوية، مثل تمهيد واحد = Valise امرأة = نساء، سروال = ماء، معادلات لا معقولة، لا تسمح بأي فهم مُنتظم، فيقول "إن اللغة التقليدية، مع فائدتها، لا حاجة لنا إليها في عُزلتنا لألعابنا الحميمة وأدبنا"، وهذا ما يُشير إلى رفض اللغة[1].

ومما يستحق الذكر، أن الدادا تُكيّف نفسها لكل شيء، ومع هذا فهي لا شيء، إنها النقطة التي تلتقي فيها نعم أو لا، وكل المتناقضات، لا في معاهد الفلسفة الإنسانية الوقور، بل في قارعة الطريق وبكل بساطة، مثل الكلاب والجراد[2]، هكذا راحوا يواجهون العالم بكل ما يمكن أن يهزّه: سخرية، فضائح، تحدّيات، إهانات، إساءات، غطرسة، ضحك، ضحك على الذقون، أرباك،

(1) المصدر نفسه، ص116.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص328.

تخريب، ضجّة مُفتعلة، وإصدار البيانات والنشرات الاستفزازية، وكلّما تذرّع الجمهور بوسائل وقائية ضد أي نوع من هذه السموم، كان الدادائيون يواجهونه بنوع آخر منها، كما يقول (هانز ريختر)، وهذه نماذج من تصرفاتهم(1):

في أحد الأيام (السادس والعشرين من أيار 1920) أعلن أن الدادائيين سيقومون بحلاقة رؤوسهم على خشبة المسرح (في صالة غافو) في باريس، فحضر الناس للتفرّج على هذا المشهد، وعند ابتداء العرض، وقف (بريتون) وقد سدد مُسدسين إلى صدغيه، و (الوار) بزي راقصة باليه (بالرينا)، و(فرانكل) بمئزر، و(سوبو) بكمي قميص، واعتمر كل الدادائيين إطارات أو أقماعاً على رؤوسهم. كما كتب (هوغنيث) أيضاً عن إحدى فعّالياتهم في مناسبة أخرى: 'كانت الخلفية عبارة عن قبو، لا أنوار همدت تتعالى من أرضية القبو، هازل آخر يختفي وراء خزانته، راح يوزّع الإهانات على الحضور... (أندريه بريتون) يُشعل عيدان كبريت، (أراغون) يموء، (سوبو) كان يلعب الختيبة مع (تزارا)، بينما كان (بنجامين بيريه وشارشون) يتصافحان المرة تلو الأخرى بلا انقطاع(2).

ومما يمكن قوله، إن الدادا ترفض أن تكون وريثة المستقبلية أو التكعيبية، ولو قبلت ذلك، لما كانت سوى مدرسة جديدة أو حلقة أخيرة في سلسلة الحركات الأدبية والفنية، ولذلك فهي تُشدد على كونها لا تاريخية، لا توجد سوى في الحاضر، لا ترتبط بالماضي، كما أنها لا تقدّم نماذج للمستقبل، فلا شيء أسخف، في نظر الدادائيين، من تكريم المعلمين القدماء والاحتفاظ بأعمالهم،

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص44.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص45.

وقبل ذلك وقفت المستقبلية موقفاً مماثلاً من السلفية، مُعلنةً العداء للمتاحف وتراث الماضي، بيد أن تشابه المواقف لا يعني بالضرورة الالتقاء عند أهداف واحدة، فعلى نقيض الدادائية، جسّدت انتقادات المستقبليين الإيطاليين للتاريخ تطلّعات هؤلاء الفنانين نحو مستقبل أفضل، مبني على الاكتشافات العلمية وتطوّر التكنولوجيا، ولعل خير دليل على ذلك تصريحهم "السيارة أجمل من انتصار ساموتراس(*)(1)"، حتى الشعر الكونكريتي الذي ظهر منذ أواخر الخمسينيات في هذا القرن، إنما هو شعر مستقبلي في جوهره، والمستقبلية بعد، هي السليف المباشر للدادائية بعد الفوضوية والعدمية، ويقول (هانز ريختر): "كأي حركة جديدة كنّا نعتقد أن العالم الحديث بدأ معنا، بيد أننا في الواقع التهمنا المستقبلية(**) بلحمها وعظامها، سوى أن هذه العظام اتخذت لها

(*) ساموتراس: تمثال يوناني يعود إلى بداية القرن الثاني ق. م.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص163 – 164.

(**) إن المستقبلية، في كل هذا، تركت آثارها على الكثير من الفنون الأوربية الحديثة، فنظرية الفنان المعماري (لوكور بوزييه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن "ماكنة للسكن" تعكس بصمة المستقبليين على هذا الفن، كما أن الموسيقي (إيغور سترافنسكي) تأثر في عدد من أعماله المبكرة بالأفكار الجديدة التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى، وذلك بعد زيارته إيطاليا وإطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتُحدث نوعاً من الموسيقى (موسيقى الضجيج)، ففي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) أورغناً أطلق عليه اسم أورغن الضجيج، كان يرمي بوساطته إلى استحضار كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليومية، وهو عين في ما سعى إليه بعد الموسيقي الكورسيكي (أدغار فاريز) وغيره ممن عنوا بالموسيقى الكونكريتية، إذ ينظر المستقبليون إلى الموسيقى
=

هيأة جديدة، بعد أن هضمناها". فالبيانات الدادائية كانت في روحها امتداداً لبيانات المستقبليين، كما سار الدادائيون على نهج المستقبليين في أساليب عملهم: إصدار النشرات الدورية، وطوبوغرافية الكتابة، والتوجه إلى الجماهير مباشرةً، وذلك بالنزول إلى الشارع والمقهى والكباريه، وإقامة المعارض والحفلات في مثل هذه الأماكن، كما نظّموا وألقوا الشعر على طريقة الآنية المستقبلية، وهي (إلقاء عدّة أبيات أو أصوات أو قصائد في آنٍ واحد، وتأثروا بمفاهيمهم المضادة في الفن والموسيقى، وبطموحهم في إيجاد لغة واحدة وإيقاع واحد للفنون جميعاً)[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن المفكرين أمثال (ماركس[*]، نيتشه، فرويد)

= على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثر صوتي كان) ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص26.

(1) المصدر نفسه، ص27 – 28.

(*) ماركس (1818 – 1883): فيلسوف الشيوعية، ألماني، درس القانون في جامعة (يينا) بألمانيا، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية، اضطُهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري، فانتقل إلى باريس، إذ التقى بـ(فريدريك أنجلز) وتعاونا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة باسم (المنشور الشيوعي) 1848، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته، كذلك أسس ماركس عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي، وكان على علم بالفلسفة الألمانية، وخاصةً فلسفة (هيجل)، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة، وتمكّن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطوّر النُظم الاجتماعية، هي أساس ما يُعرف بـ(الاشتراكية العلمية) للمزيد ينظر: غربال، اشرف محمد شفيق: الموسوعة العربية =

- ويُسمّون بفلاسفة التشكيك - قد أعلنوا صراحةً تبرّمهم من العقلانية، رغم الصيت الذي لفّت به نفسها، فسعى كل واحد منهم، بطريقته الخاصة، لتعرية هذه العقلانية ورصد أحداثها ومشاريعها، ويمكن عد ما بعد الحداثة استمراراً للنقد المُدمّر للأنموذج العقلاني الذي بدأ به هؤلاء المفكرون[1]، في حين أن الخطاب الحداثي يرفض المصالحة مع العام والتفاعل معه، بل كان دعوة للهروب إلى العالم الداخلي كما فهمتها ودعت لها الرومانسية مثلاً، واتخاذ مواقف اللامبالاة واللايقين، وتقديس أنا الفنان الفردية، كما فهمتها واشتغلت عليها الدادائية، وأن الفعل الإنساني مجرّد عبث لا جدوى منه[2]، إذ نرى أن الحداثة قد جاءت لتخلّص الإنسان من الأوهام، وتحرره من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً، وذلك لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلتهُ بالماضي، ويهتم باللحظة الحاضرة، بالتجربة الآنية، وإرساء بعض الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته، كما تحكم الصيرورة الثقافية، فتفسّر التغييرات العابرة، وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية، ومن ذلك جاء

=

الميسرة، ط2، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص1616.

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص27 - 28.

(2) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص24.

التقابل الضدّي بين الثابت والمتحوّل، كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت، التي يتحكّم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً[1].

فضلاً عن ذلك، نجد أن الدادائية قد ركّزت بنسبة أكبر على ظاهرة التركيب، إذ إن فعل العناصر الملصقة ينعكس، ليس فقط في الكتابة التي تضمنها، بل أيضاً في التمثيل المصوّر وبنيته الخطّية، وقد أخذ التركيب [*] والإلصاق صفة تعبيرية في أعمال (هوسمان، أرنست، آرب...)، إذ إن الصورة المُركّبة تهدف لإثارة الصدفة أو التضاد، من خلال مجاورة ألوان، مُعتبرة تقليدياً، غير مُتناغمة، إلى جانب عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة، كأنّما الغاية منها ليس الترابط التشكيلي، بل الفكرة التي تتضمّنها[2]، بيد أن الإلصاق الذي لم يكن استنباطاً دادائياً، قد عُرف سابقاً، واستُخدم للمرة الأولى مع التكعيبية، في الورق المُلصق لدى (براك وبيكاسو)، لكن الدادا أضافت إليه طابع الحدث اليومي، بينما استُخدم الورق المُلصق مع التكعيبية كجسم غريب، إنّما يحمل بإدخاله إلى المساحة المصوّرة، بنى وتواردات تدخل في سياق اللوحة، وبدورهم ركز المستقبليون على أهمية الإلصاق الذي لم يعد يحمل لديهم أي من صفات الطبيعة

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص140 – 141.

(*) إن الفرق الرئيس بين التركيب (Montage) والإلصاق، هو أن العنصر المُلصق يحتفظ في المونتاج باستقلالية أكبر، ويستخدم لقيمته الخاصة، في حين أنه يفقد هذه الاستقلالية وهذه القيمة الخاصة، ويصبح جزءً مُتمّماً للوحة في الإلصاق. ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص171.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص172.

الصامتة، بل يُشير إلى المسيرة الدينامية الوقائعية للقيم الجديدة التي تسعى إليها المستقبلية، السرعة... "، وترتبط بالإلصاق الصورة المركّبة من عناصر كتابية، تجمع بين الشكل الخطّي والدلالة اللغوية، أي أنها تُضيف إلى العمل الفني المصوّر الظاهرة اللغوية، إذ تُصبح الكلمة أو جزء منها كشيء مُكتشف تدفع المشاهد للتعرّف إليها[1]، ولهذا فإن دادا لا نفع فيها، دادا خلو من أيّة حُجّة، كما هو شأن الحياة، وإن دادا جرثومة بكر تشقُّ طريقها بمثل إصدار الهواء إلى كل تلك المنافذ التي فشل العقل في إشغالها بالكلمات والتقليد[2].

وعلى الرغم من السمة اللامنهجية للحركة الدادائية، إلاّ أن السريالية توافقت معها في الأخذ بفضائل اللاعقلانية وما رافقها من آلية نفسية مباشرة أسهمت في تفعيل الرؤية التصويرية المُناهضة للواقع[3]، وقد اتّبعت الطريقة نفسها التي أُلّفت بها قصيدة من نظم الصدفة، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر، في الرسم أيضاً، فقد أمسك (دوشامب) بقطع من خيوط من علو متر من لوحة موضوعة بصورة أفقية على الأرض، وتركها (الخيوط) تسقط على اللوحة، ثم ثبّتها بعد ذلك عليها، كما آل عليه وضعها بعد السقوط، و(هانز) يمزّق الورق ويدعكه، ثم يرميه على اللوحة، وبعد ذلك يلصقه عليها، و (أندريه ماسون) يرش الرمل من بين أصابع يديه على لوحة مطلية بالدهان، ليؤكّد أن

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص171 – 172.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص328.

(3) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير مشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003، ص98.

المُبدع هنا هو أعصاب الفنان ومزاجه والصدفة، أما (أرنست) فقد ابتكر طريقة نشر الحبر بين ورقتين مطويتين على بعضهما، لينقلها بعد ذلك إلى الجنفاصة أو يطبعها على الزجاج[1].

كما يمكن القول أن (ماكس شتيرنر 1806 – 1856)، الذي يُعدّ مؤسس الفوضوية الفردية) عندما نادى بالحفاظ على الملكية الخاصة، فلأن روح الـ(أنا) تتمثّل بها، إذ كان يرى أن الشيء القائم الوحيد هو الـ(أنا) وكل ما عداها خاضع أو مُلك لها، "بالنسبة لي لا يوجد شيء أسمى مني.. إنني أعلنها حرباً ضد كل دولة، حتى أكثرها ديمقراطية"، واعتبر المجتمع والأخلاق والقانون أوهاماً ليس إلاّ، وجعل مَثلهُ الاجتماعي (اتحاد الفرويديين)، لأن كل فرد يرى في الآخر مطامحهُ نفسها، وكل فرد هو مصدر أو نواة للنواميس الاجتماعية.

أما (باكونين 1814 – 1876) فكان يرى كذلك أن الدولة لا الملكية الخاصة، هي أساس البلاء، ومن هنا صبّ غضبهُ عليها، إذ أعلن رفضه لكل سلطة، إذ يقول إن الفوضوية هي النظام – أو اللانظام الأمثل الذي يُحقق حلم الإنسان، لا نظام، لا قانون، لا شيء يحمل طابع التجريد، هذا هو شعار الفوضوية، أهو تحرر الـ(أنا) البتي برجوازية على المُلق البرجوازي[2]؟

في حين يهتف البيان الأول للدادائيين "لا رسامين، لا أدباء، لا موسيقيين، لا نحاتين، لا أدياناً، لا جمهوريين، لا ملكيين، لا امبرياليين، لا فوضويين، لا اشتراكيين، لا سياسيين، لا ديمقراطيين، لا برجوازيين، لا أرستقراطيين، لا جيوشاً، لا شرطة، لا أوطاناً، أخيراً كفى من جميع هذه السخافات، ما من شيء،

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص65.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص12 – 14.

لا شيء"، إذ رفع البيان الشيوعي شعار "يا عمّال العالم اتّحدوا!!!"، إذ ختم بيان الداداثيين نداءه بهذه الكلمات "يحيا الخلان والخليلان، جميع أعضاء (الدادا) هم رؤساء"[1].

لقد أحدثت الدادا خرقاً في الرؤية البصرية، ورسّخت مبادئ الفن اللاموضوعي، إلاّ أنها انطلقت معرفياً من الحدس، باعتمادها التلقائية المباشرة في الأداء، بغياب أي رقابة عقلية أو اعتبارات علمية، فقد كانت ممارساتهم الفنية أشبه بلعب شكلي تخيّلي، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه لا عقلانياً، تلقائياً، لعبياً، ومن دون تحديد أسبقية أو أهمية عنصر من العناصر الفنية على غيره، وركّزت على الدلالات الإيجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية[2].

وهكذا تحطّمت الموجة الداداثية على أمجاد الفن الصلبة، بعد أن نشرت طريقة (القص واللصق) في إنتاج اللوحات، وأشاعت استخدام النفايات من الجص والأسلاك المعدنية في تشكيل التماثيل، وبعد أن تناولت المظاهر العابثة لأشياء غير ذات موضوع كلوحة (الغراب) للمصوّر (دوشامب) أو (صورة نادرة من الأرض) للفنان (بيكابيا)، إذ كانت هذه اللوحات وأمثالها مظهراً للهروب من الواقع، وللزهد في الحياة المشحونة بالمآسي في تلك الآونة الدقيقة من تاريخ العالم، مما أسفر عن ظهور مذهب الـ(دادا) الذي يعكس صورة من عُزلة الفنان عن بيئته، ومن كفره بالثقافة وازدرائه بالقيم الجمالية تحت تأثير المحنة الإنسانية الكبرى[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص14 – 15.

(2) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص98.

(3) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص118.

ومن بين المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدة تقل عن سنة، أن يتوصّل (إلى تفتيت اللغة بصورة كاملة)، إذ يُعبّر في إحدى قصائده، بطريقة ساخرة، عن ثقته بأن القارئ لن يتحمّل مثل هذه الأشعار الآتية:

هنا يبدأ القارئ بالصراخ
يبدأ بالصراخ، يبدأ بالصراخ، وفي الصراخ
تظهر المزامير، مُزيّنة بالمرجان
القارئ يُريد أن يموت، وربما، أن يرقص،
ويبدأ الصراخ
إنه عبيط غث ومُنهك، إنه لا يفهم
أشعاري ويصرخ
إنّه أحدب[1].

على أن الدادائية ما لبثت أن لقيت انتصاراً من رجال الفن التشكيلي، أو الأدب بمراكز عدّة، مثل (غروز) في برلين، و(ماكس أرنست) في كولوني، و(بريتون) في باريس، كما لقيت صدىً أيضاً في نيويورك وغيرها من العواصم الكبرى، وعندما أسس الدادائيون ناديهم (كباريه فولتير) عام 1916 في زيورخ، عرضوا فيه التماثيل واللوحات، وألقوا القصائد والمحاضرات، وعزفوا المقطوعات الموسيقية، تلك القاعات التي شهدت ألواناً من الكلام حول نظريات الزعيم الروسي (لينين)، وآراء الرئيس الصيني (ماوتسي تونغ) في السياسة

(1) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص322 – 323.

والاجتماع، وفي العام نفسه، صدر المنشور الدادائي الذي سخر من العلم والفن والفلسفة، مُعلناً مولد الدادائية كمذهب في الفن والأدب[1].

وبما أن الدادائية منذ نشأتها كانت عالمية بتقصّد، فقد بقي (تزارا) على اتصال مع (مارينتي)، بالرغم من أنهم يعتبرون المستقبلية واقعية ومُبرمجة إلى حدٍّ كبير، فقد استعاروا منها مفهوم التزامن، كما اعترف بذلك (هولسنبيك)، وكمثال على ذلك، هو قراءة أشعار مختلفة بمصاحبة موسيقى صاخبة، ولم يتوقّف الأمر على ذلك، فقد استلمها دادائيو (كاربيه فولتير) دون تشكيك في فلسفتها، ولم يكن لديهم، في الواقع، أيّة فكرة عمّا يرغبون به، فقد تجمّعت الحزم الصغيرة من (الفن الحديث) بأفكار هؤلاء الأفراد فسُمّيت بالدادائية[2]، ومضى (تزارا) وأصدقاؤه من شعراء ومصورين بألمانيا وفرنسا، مثل (هولسنبيك، بريتون، آرب، دوشامب،...) يقدمون نماذج على مذهب الدادا، من الأدب السقيم والتصوير والنحت الركيك، ويدسّون من خلالها الآراء الهروبية، وكثيراً ما كانت تلك العروض الأدبية تُختم بمشاجرات كانت سلطات الأمن تتدخّل لفضّها، أما معارضهم فكانت حدثاً غريباً من نوعه في تاريخ الفن، إذ اشتملت على لوحات مؤلّفة من أوراق ملونة مقصوصة، تنتشر على سطوحها، أو تضمّنت عرضاً لصور الآلات المُعطّلة، وتلك الخامات والسلع المصنوعة التي يوقّع عليها الفنانون، كما لو كانت من صنع أيديهم، ومن تجاربهم الذاتية[3]، فـ(دوشامب) يعترف بأن الأشياء الجاهزة ليست من الفن في شيء، ولا يريد كذلك أن يؤكّد

(1) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص116.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص68 – 69.

(3) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص116 – 117.

شخصيته الفنية من خلالها، إنما اتخذها وسيلة للتعبير عن موقفه المضاد، ومحاولة لإعادة النظر في القيم الفنية السائدة: "إننا نفكر بصورة خاطئة، ونشعر بصورة خاطئة، ونرى بصورة خاطئة"، وكانت الخطوة التالية، هي أن يكف (دوشامب) عن ممارسة الفن، لقد بلغ المرحلة التي لم يعد الفن فيها يُعدّ سلعة أستيطيقية، بل نتاج حُر، وبهذا الموقف يلتقي مع (هيجل) و(كاوتسكي) في نظرتهما للفن في المجتمع البرجوازي[1].

والقول بأن الأثر الفني يقتصر على كونه صورة من صور المعرفة، هو تجاهل لخصائص الفن الذي لا يعلمنا بالصور، وإن كانت له قيمة المعرفة، ما تعلّمنا إياه الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم، كما أنه لا يمكن للفن أن يتوقف على سلوك أو منهجيات نفسانية خاصة، فهو قبل كل شيء نتاج فني، ومهما يكن جذرياً سلوك الفنان واهتماماته "خارج نطاق الفن، فإنه ينطلق من مفهوم ما للفن، أي بالرغم من هذه المواقف السلبية تجاه الفن، فإن الدادائيين، وكذلك السرياليين، يجدون أنفسهم بالنهاية في حوار مع الفن الذي سبقهم يرتبطون به وبالتطور الهام الذي تحقق في هذا المجال[2].

أما موضوعات (مان راي) فهي أشياء جاهزة، أضاف إليها الفنان لمسة من لمساته، ليجعل من الشيء غير المُقيّد مفيداً وذا نكهة فنية وشعرية، "إن الأشياء كائنات مثلنا، لأنها كائنة"، والوجه الآخر لعملة (مان راي) الفنية، هو أن يجعل من الأشياء المفيدة غير مفيدة، وإفراغها من أي محتوى، ليؤكّد مرةً أخرى، موقف

(1) الشوك، علي: الداداىية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص57 – 58.
(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص164 – 165.

الدادائي العدمي من الفن والحياة، فقد كان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد "فن هو في حقيقته لا شيء، فن التقاء المصادفات، والأدراج الخشبية المتساقطة في لوالب لا نهاية لها، والأرغفة التي (أُعيد صبغها) بالدهان"[1].

والواقع أن التكعيبية كانت قد أشاعت ضرباً من تشويه الأشكال في الآثار التشكيلية منذ ظهور إنتاجها المبكّر عام 1910، وعندما ظهرت الدادائية، لم يجد (بيكاسو) بأساً من الأخذ ببعض مبادئها، فأخرج لوحاته التي اشتملت على قصاصات من الصحف لصقها بها، أو على مواد مجسّمة من خرق القماش وقطع الخشب، ونشرها على سطوحها، ثم عزف عن ذلك فيما بعد، ليمضي في الابتكار على هواه، وقد حذا حذوه (غروز)، ولكن آخرين أمثال (آرب وأرنست) ظلّوا على ولائهم للدادائية حتى انهارت تماماً[2]. أما الآنيّة في الرسم، والتي استبقوا بها الفنان (ديلوني)، وهي إظهار حركة واستمرارية الجسم في لوحة واحدة، فلم يُقدّموا شيئاً يُذكر، وحتى الآنيّة هذه، فهي في جوهرها تكعيبية، إنهم أكّدوا على أن الحاجة المتنامية للحقيقة، لم يعد الشكل واللون يعبّران عنها كما كان شأنها في الماضي، بيد أنهم لم يأتوا بجديد في هذا الصدد، سوى اهتمامهم بالحركة، فكل شيء عندهم في حركة وتغيّر سريعين، إن حصاناً يهرب، لا يملك أربع قوائم بل عشرين، فلا وجود للفراغ، أو أن الفراغ عبارة عن الجو الذي تتحرّك وتتداخل فيه الأجسام[3].

---

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص58.

(2) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص117.

(3) المصدر نفسه، ص20 – 21.

ومما يمكن الإشارة إليه، أن الدادائية تبنّت عبارة (اللافن) في رفضها لتقاليد الفن الحديث، فإن أعمال ممثليها وأفكارهم تأخذ مكانتها التاريخية في هذه التقاليد نفسها، وذلك بإغنائها والتمهيد لخلق تيارات جديدة، بقدر ما كانت تدّعي أنها نفي لها، ويدعم هذا الاتجاه تردد بعض الدادائيين بقبول تطرّف (اللافن) بأكثر مما كانت تدعو للاعتقاد الانتقادات التي تضمنتها بياناتهم، هذه الانتقادات الموجّهة ضد الفن، كانت في معظم الأحيان من صنع الشعراء والفلاسفة لا الفنانين، كما أن محاولات بعض الدادائيين، أمثال (آرب وأرنست) لا تمثل تجربة (لا فنية) على طريقة (دوشامب)، وإن كانت تلتقي مع شهورهم بأن التصوير قبل الحرب كان يخضع لمقاييس جمالية مُحدّدة، فإنها تمهّد لتقاليد (التصوير - الشعر) الذي سيبقى في الدادائية، ويصبح عامل أساس في السريالية[1].

إن الشعر الحرفي (Lettriste) هذا الذي تمتد جذوره إلى الشعراء المستقبليين والدادائيين (مارينتي، هولسنبيك، شفترز،...) هو في كثير من الأحيان، عبارة عن تداعٍ حرفي أو منوعات حرفية استعملها التكعيبيون، ومن ثم الدادائيون، في عملية اللصق، ولكن الحروف هنا لها دلالة رمزية أحياناً (على شكل كلمات مثلاً) أو تركيبية[2]، في حين أن (الفن الحرفي) عُرف كحركة متميزة، منذ نحو عشرين سنة على يد الفنانين (ايزيدور إيسو، نوريس لومتير)، وللفن الحرفي في متحف الفن الحديث، في باريس، جناح دائم تحت عنوان (صالة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص165.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص187 – 188.

الفن الخطي والحرفي)، وهكذا فإن حروف (رامبو) الملونة تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجنفاص، على نحو من التعايش الأممي بين اللغات على اختلاف أصنافها (اللاتينية والعربية...)، وعند الحرفيين يلتقي الشعر بالرسم، أو تزول الحدود بين هذين الفنين، فالشاعر (وليم جي سمث) ينظم قصائد من حروف آلة الطباعة وعلاماتها لتؤدي، في الوقت نفسه، غرضاً تشكيلياً[1].

أما أدب اللامعقول، الذي ظهر في الحياة الغربية لأسباب لا تتوافر في مجتمعنا، وهي، أولاً: إن المجتمع الغربي الرأسمالي يؤكد مبدأ الفردية، ومن المؤكد أن اللامعقول يمكن أن يكون له دور هام في حياة الفرد المُنعزل، أما في حياة الجماعة القائمة على أساس التفاهم، وهي تفترض وجود نوع من المعقولية، ولابد أن يكون هناك نوع من التنظيم العقلي الذي يتعارض مع ترك الفنان للنزوات التلقائية والعشوائية في الأفراد، ففي كل مجتمع تعلو فيه كلمة القيم الجماعية، ينبغي أن تتضاءل أهمية العنصر اللامعقول في حياة الإنسان. ثانياً: إن ثاني أسباب اتجاه الأدب الغربي إلى اللامعقول، هو تأثير الحروب على الحضارة الغربية، فالحروب نتيجة تلك الحضارة، بوصفها سلعة لا تنتجها إلاّ المصانع الرأسمالية، لكنها تعود فتؤثر فيها (في الحضارة) بما فيها من قسوة بلغت حد زعزعة إيمان الإنسان بكل القيم، فقد كان الاتجاه إلى اللامعقول انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون، لأن الحرب بالفعل هي حالة جنون على نطاق واسع[2]. ثالثهما: إن الحياة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع، يسعى الفرد فيها إلى الكسب والتفوّق على الآخرين، ويدخل في منافسة مريرة معهم في كل

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص192.

(2) الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1969، ص84.

لحظات حياته، تلك الحياة التي خلت من عنصر الحلم والخيال، فلم يعد له مجال إلاّ في النوم، إذ تبدأ الصور المكبوتة في الظهور على هيأة أحلام تنطلق فيها الطاقات التي أخمدتها حياة اليقظة، إذ إن ظهور أدب اللامعقول ما هو إلاّ محاولة للتعبير عن هذا العامل اللاشعوري واللامنطقي. رابعهما: التخمة بالمعقول، وذلك لأن المجتمعات الغربية من فرط استخدامها للعقل وممارستها للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقاً مختلفاً، نجد فيه مُتنفّساً لسأمها من المعقول، فاتجهت إلى اللامعقول[1].

لقد انساق الفنانون في القرن التاسع عشر إلى تغليف الوقائع الإنسانية في أعمالهم على القيم الأستيطيقية، حتى انحدرت هذه القيم إلى حدّها الأدنى، ومن هنا يحقّ لنا أن نصف هذه القرن بأنّه (فن واقعي)، وإذا حلّلنا الفن الحديث، نجده ينطوي على عدد من النزعات، منها:

1. التجرّد من العواطف الإنسانية.
2. تجنّب صور الكائنات الحيّة.
3. الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلاّ عملاً فنياً.
4. اعتبار الفن نوعاً من اللهو، ولا شيء غير ذلك.
5. السخرية[2].

ويمكن عرض بيان دادائي أصدره (هولسنبيك) في ألمانيا عام 1918:

---

(1) المصدر نفسه، ص85.

(2) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت، ص326.

ب ي ا ن د ا د ي

إن الفن في إبداعه وتطبيقه يخضع لظروف عصره، وكذلك هو شأن الفنانين، إنهم أبناء زمانهم، إن أرفع الفنون هي التي تتناول في محتواها الواعي آلاف المشاكل اليومية، إنها الركام لمنظور انفجارات الأسبوع الماضي، وهي تسعى أبداً إلى جمع شتات أضلاعها بعد حطام الأمس، إن أبرع الفنانين وأشدّهم غرابة هم أولئك الذين يحاولون، في كل ساعة، أن ينتزعوا مرق أجسادهم من طوفان الحياة والذين يجترحون بأيدٍ وقلوب نازفة بالدم أروع الأشياء من عصورهم، هل حققت التعبيرية شيئاً كهذا ؟ هل عبّرت عن حاجاتنا الحيوية؟ كلا!

كلا ! كلا ![1].

إن الدادائية تقدّم أفكاراً فنية ووسائل تعبيرية جديدة ومُذهلة، فقد جعلت من التكعيبية رقصة على المسرح، ونشرت موسيقى الضجيج التي ابتدعها المستقبليون "مُتخطّيةً الدوافع القومية الإيطالية الضيّقة" في جميع بلدان أوربا. إن كلمة دادا بحد ذاتها، تنطوي على أمية الحركة التي لا تحدّها حدود، ولا تتقيّد بدين أو مهنة. إن دادا هي التعبير العالمي لعصرنا، والتمرّد الأعظم لكل الحركات الفنية، والإنعكاس الفني لكل المؤسسات الثائرة، ومجالس السلام. إن دادا تُدشّن استعمال الأشياء الجديدة في الرسم[2]، إذ يرى (ألبير كامو)(*) أن

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص215 – 216.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص219.

الحياة عبث لا مغزى له، ويُشبّه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري، وعلى غير ميعاد، فهو يرى أن علّة الشعور بالعبث، ترجع في رأيه، إلى تناقض بين واقعين، الأول: هو هذه الشهوة المستقرة في باطن الإنسان، التي تطلب الفهم والمعرفة، وطريقهما إلى المعرفة هو استكشاف العلاقات المنطقية بين الشيء والشيء، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون، وعلى الأخص، الكشف عن القانون الأعلى الذي تنخرط فيه جزئيات الوجود، ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً، أما الواقع الثاني: فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن يبوح لنا بسرّه، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينضوي تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلّته، وإذا كان منبع الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستقصاء الوجود على الفهم، فيكتفي أن نُنكر أحد هذين الطرفين كي نتخلّص من هذا الشعور[1].

يقول (ألبير كامو): "إن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم"، فإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة، وحلّلنا مصادرها، نجدها ترجع إلى روح التمرّد التي سرت موجتها في أوربا منذ أواسط القرن الثامن عشر، على أن

(*) ألبير كامو (1913 – 1960): فيلسوف لا وجودي، بل أخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر، إذ أن العبث لديه لا يتطلّب كوناً غير عالمنا اليومي، فهو يمازج حياتنا، ولنا أن نجابهه في كل لحظة، وننكره بفعلنا، وتمرّدنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسّنا بوجوده، رفضنا بأن نهوس، ونشل به لأنه حالة ذهنية.

(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص60 – 62.

التمرد نوعان، الأول: تمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو إنسان، وهذا ما يسمّى بـ(التمرّد الميتافيزيقي)، وتمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو عبد ذليل، وهذا ما يُسمّى بـ(التمرد التاريخي)[1]، والتمرّد في كل حاله منهجي مُنظّم، نتيجة منطق لا يلين، و(كامو) مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرّد، فالتمرّد الميتافيزيقي باسم حرية الإنسان ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالحرية، وهذا يتحول إلى طغيان ظالم يفتك بالآخرين، في حين التمرّد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالعدالة، وهذا يتحوّل إلى إرهاب قتال موجّه ضد الحرية الفردية[2]، في حين أن النوع الأول ينبع منه الشعور بالعبث (عبث الوجود)، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً، إلى النهلستية المطلقة. أما النوع الآخر، فهو ما يتحوّل إلى ثورات جماعية (عدد منها في العصر الحديث)[3]. ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهّدت له الدادائية عام 1916)، بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الاتجاه الثالث ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتهي فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة، إذ إن (ألبير كامو)، بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية، لا يزال يعبّر عن هذا بشكل فلسفي أقرب ما يكون إلى الأشكال

(1) المصدر نفسه، ص66.

(2) بري، جرمين: ألبير كامو، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968، ص242.

(3) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص67.

التقليدية، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث، فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز المضمون إلى الشكل، لأنهم يرون أن اللغة نفسها - أداة التعبير - لم تعد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغة المنطقية التي نتفاهم تتناقض ووجودنا غير المنطقي[1].

لقد أصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤيا الإنسان العادي في حضارتنا، بعد أن كان التمرّد على المعقول نابعاً من ذات إنسانية مريضة، إذ أصبح اللامعقول واقعاً خارج الإنسان، لا يتوكأ على حجة أو اعتذار أو تبرير، فهؤلاء الكتّاب التقليديون بكل ما وصلوا إليه من تحرر، يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم[2]. يتحدّث (ألبير كامو) عن العبث فيقول: "أعلن بأنّي لا أؤمن بشيء، وإن كل شيء عبث.. من أجل أن نقول إن الحياة يجب أن يحيا الإنسان.. إذا كان المرء لا يؤمن بشيء وكأن كل شيء لا معنى له ولا أهمية لكل شيء"، إذ إن عملية العبث هي رفض الاستمرار في الصراع اليائس بين التساؤل الإنساني وصمت الكون[3].

وأخيراً، فإن عدم تحمّل المسؤولية الذي ظهر ملازماً لنزعة الدادا جعلها، في النهاية، تقضي على نفسها بنفسها، فلم تعش طويلاً، لكنها كانت هامّة، لأنها

---

(1) الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، المصدر السابق، ص15 – 16.

(2) المصدر نفسه، ص19.

(3) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985، ص6.

هاجمت الجدّية الزائدة عن الحد، وقد تمكّن (آرب وجورج غروسر) من أن ينسجوا شيئاً فنياً ذا قيمة دائمة من هذه النزعة[1]، وهكذا انتهت الدادا لأنها كانت حركة لا تؤمن بشيء، بل إنها لم تؤمن حتى بمبادئها هذه، إلاّ أن جنين السريالية الذي عاش في رحم هذه الحركة لم يعد يُطيق مزيداً من الاصطبار، ويا له من جنين وقح، لقد شقّ بطن أمه بالسكين وخرج للوجود، ليُجهز عليها ويستأثر بكل ميراثها، وكان الولد على سر (أمّه)، وهكذا شيعت الدادائية لتحل محلّها حركة أخرى لا تقل عنها فوضوية، رغم أنها أكثر منها التزاماً ومنهجية، دادائيون بالأمس وسرياليون اليوم[2]، وربما كان فشل الدادائية في الخلق الإيجابي أو تقديم أيّة رؤية مسرحية متكاملة، وانغلاقها في مدار العدمية أمراً محتوماً أملته طبيعة العصر أو الفترة الزمنية المحددة التي نشأت فيها، وهي سنوات الحرب العالمية الأولى[3].

وهكذا فإن الدادائية لم تعش طويلاً، ولكن كان لحركات (مارسيل دوشامب) تأثير كبيراً على جيل آخر من الفنانين ظهر بعده بأربعين عاماً تقريباً، وبالتحديد في بداية الستينيات، ولكن هذه المرة جاءت الجرأة بأشكال أكثر حدّة ولأسباب مختلفة تماماً[4]. ولم تكن السريالية – جناح الدادائية الفرنسي – ببساطة

(1) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارسة، آثاره التربوية، المصدر السابق، ص130.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص150 – 151.

(3) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص48.

(4) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ص194.

تعني الدادائية، بعد أن "غيّرت اسمها وأضافت أهدافاً جديدة إلى أهدافها"، كما أن السريالية لم تكن الحركة الدادائية، بعد أن تطوّرت إلى حركة بنّاءة، كما وصفها الرسامون في زيورخ، كان للدادائية تراث تمتد جذوره في أعماق الرومانسية، كما كانت الدادائية الباريسية تطعيماً غير ناجح في شجرة الدادائية التي كانت تنمو نمواً صحيحاً في موطنها الأصلي[1]. وبعد أن فقدت الدادائية معناها تدريجياً، بحكم طبيعتها العدمية، خلال الأعوام القليلة التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الأولى، أصبح واضحاً قبل انقضاء عام 1922، أن المبدعين الشباب المعروفين بمزاجهم المتمرّد، لا يمكنهم أن يقنعوا بمجرد رفض الثقافة القديمة، بل أنهم يريدون أن يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوّة، كما يريدون، في الوقت نفسه، خلق قيم فنية جديدة[2]، وبما أن الدادائية قد توقفت عام 1922، إلاّ أنها ستبقى ممثلة في عمل بعض فنانيها البارزين أمثال (شويترس) وآخرين، كما أنه سيكون لها دورها الكبير في تطوّر الحركة الفنية، وستبقى منطلقاتها الأساسية بمثابة المحرّك الكبير لكثير من التيارات الفنية اللاحقة، فضلاً عن أنها مهّدت للسريالية التي تلتقي معها، على الرغم من معارضتها لها في الرفض لكل فن يقوم على مفهوم عقلاني ومنطقي، والوقوف ضد الرؤية التقليدية، وفي محاولتها لخلق صور على شكل إشارات ناطقة بحد ذاتها، دون أن تكون مُدركة عقلانياً[3].

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص294.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص329.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص173.

وبما أن الحركة الدادائية اجتذبت، خلال فترة من الزمن، عدداً من كبار الفنانين، أمثال (غروز وبيكاسو) لكنهم سرعان ما انصرفوا عنها، ليمضي كل منهم في طريقه الخاص، بينما وجد العديد من صغار الفنانين في هذه الحركة فرصة ذهبية لاستغلال مواهبهم التافهة، إذ لم يكن من العسير أن يصبح المرء دادائياً، غير أن هؤلاء لم يلبثوا أن أغفل أمرهم بعد انحسار موجة الدادا[1]، أما القليل من ذوي المواهب الحقّة مثل (أرنست وآرب) فقد برزوا من أحضان هذه الحركة بأنماط أخرى من الفن، أجلُّ وزناً وأكثر إيجاباً، وهكذا انتهى الأمر بالفن الذي خرج ليقضي على الفن، إلى أن يقضي على نفسه هو، ثم يبقى الفن من بعده. وقبيل انهيار الدادائية، بلغت هذه الحركة أوج عزّها سنة 1920، بإقامة معرض حافل في باريس، عُرضت فيه لوحات وتماثيل، وأُنشدت قصائد... الخ، كلّها من اللون الدادائي[2].

وهكذا لم يُكتب لتلك المفارقة التي تنطوي عليها (دا – دا) أن تحيا أكثر من ست سنوات، لتتوارى بعدها عن الأنظار، وتظهر فيما بعد طيفاً هنا، وطيفاً هناك، يحمل أنفاس الجرثومة البكر، ولهاثها العدمي[3].

---

(1) نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص184.

(2) المصدر نفسه، ص185.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص152.

الفصل الثالث

انعكاسات الدادائية مفاهيميا وجماليا في فن ما بعد الحداثة

الفصل الثالث

انعكاسات الدادائية مفاهيميا وجماليا في فن ما بعد الحداثة

في منتصف الأربعينيات انتهت حرب عالمية ثانية، مثل هذا التاريخ يؤلّف خطوط تقسيم محددة، مما يتزامن مع أزمة حقيقية في تطور الرسم والنحت في القرن العشرين، ففي حدود هذه الفترة رست الفنون البصرية على مسار جديد، لربما كان صعباً التنبؤ بوجهته في عام 1939، إذ تُعزى التغيرات إلى الحرب ذاتها وإذ تناول التغيير الكثير من الأمور[1].

وكان من الطبيعي في السنوات الأولى التي تلت الحرب أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة، نحو الواقعية الموضوعية الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها، كمحاولة لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب، فقد يجسّد هذا التيار الفني المأساة فعلاً، لكنه لن يجسّد حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام[2]، فقد خرجت أوربا من الحرب مُمزّقة مُنهكة، وشهد فيها الفنانون مُدن حائرة، مُجرّدة أو متصحّرة من الإنسانية، مصدومة بدمار الحرب، وفي البلدان التي اجتاحها الألمان، واجه الفنانون المحدثون مشقّات جمّة في البقاء، فقد وهنت طاقات (مدرسة باريس) ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية، كما نهضت الولايات المتحدة كقوة

(1) سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، محمد: جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص5.

(2) أمهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص201.

اقتصادية عسكرية منذ أوائل الثلاثينيات فصاعداً، زخرت الحياة الفنية في أمريكا، وفي نيويورك بالذات، بموجات متعاقبة من المهاجرين الجدد، النازحين هرباً من الرعب النازي، الذين سرعان ما تأقلموا في المحيط الجديد بسهولة أكبر مما لو كانوا قد رحلوا إلى أماكن أخرى، ذلك لأن سكان الولايات المتحدة هم أنفسهم خليط من الأوطان الأوربية كافة[1].

ومنذ الخمسينيات من القرن الماضي، بدأت في الغرب أوراق نعي الحداثة لتعلن موتها، فهي التي بدأت في الغرب، ها هي تموت في الغرب، والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل أن يُحدّد تاريخ المرائي: موت الإنسان، موت المسرح، موت الإيديولوجيا، موت الدولة، موت الفن، موت السينما، موت ماركس، موت الرأسمالية، موت أوربا إلى آخر هذه الميتات، المفاجئة، هذه الفكرة (العدمية) التي استكملت مسيرتها بامتياز، لتعلن عن عصر انبعاثي جديد: ما بعد الحداثة، ولتضيف الـ(ما بعد) إلى جملة من الظواهر: ما بعد الفن، ما بعد الفلسفة، ما بعد الدولة، ما بعد القصيدة، ما بعد الدراما، ما بعد الرواية، انقلاب شامل وموصول على كل ما اعتقد أنه جزء من التنوير أو ثقافة التنوير[2].

وإذا كان مصطلح الحداثة قد نشأ ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استُثمر ووُظّف في حقول معرفية أخرى، كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية

(1) سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص5.
(2) شاوول، بول: نحن والحداثة والعولمة، جريدة المستقبل، ع1406، الاثنين 22/ 9/ 2003، ص20.

والاقتصاد، ليُشير إلى فترة زمنية تاريخية مرّ بها الغرب، فإن مصطلح ما بعد الحداثة، وكما ظهر في خطاب السبعينيات والثمانينيات من القرن المنصرم، إذ كان فنانو العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظاً لدى نُقّاد الأدب من قبلهم[1]. ولا يوافق أحد بالضبط على المعنى الدقيق للمصطلح، سوى أن (ما بعد الحداثية) إنما تمثل شكلاً من الاعتراض أو الافتراق عن (الحداثية)، ولأن معنى الحداثية هو نفسه معنى ملتبس، بدت ما بعد الحداثية كاعتراض أو افتراق أكثر التباساً وغموضاً، وقد حاول الناقد الأدبي (تيدي ايغلتون)، تعريف المصطلح على وصف أنّ "هناك قدراً من الإجماع على أن العمل الفني بعد (الحداثي) هو عمل لعوب، ساخر حتى من الذات، بل انفصامي ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة، التي تظهر جليّة في اللغة الوقحة للتجارة وتبادل السلع، وهو اعتراضي على طول الخط للتقليد السائد، وما ظاهرة المُبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال الوقار الميتافيزيقي، وعبر جمالية بريّة أحياناً لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر[2]. يقول (جان فرانسو ليوتار) في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة 1979)، إنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة (وضع المعرفة في مجتمعات بالغة التقدم)، وهذا المصطلح في رأيه يُشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيّرات التي بدّلت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر، ويضيف (ليوتار) مُعرّفاً ما بعد الحداثة بأنه (شك فيما

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص19.

(2) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ط1، ت: د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005، ص24.

وراء القص)[*]، إذ إن هذا التعريف، كما تقول (ماركرين روز)، يميّز بدقّة بين معنى المصطلح عند (ليوتار)، ومعناه عند (علماء الاجتماع)[1]، ويمكن الإشارة إلى أن حركة ما بعد الحداثة تُميّز (التنافر والاختلاف) كعاملي تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي، وهكذا فالتشظّي، وغياب التحديد، والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية - كما باتت تُستعمل - هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي[2]. ويختلف دارسو وممارسو هذا التوجّه ما بعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يُجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة، ولعل أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري، هو اعتمادها على المُكتشفات الجديدة كافة، علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية، ومما يزيد الغموض أن ما بعد الحداثة مظلّة عامة تتشظّى داخل نفسها لتكوّن ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يُشكّل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظّي سمتها القارّة، في حين أن

(*) القص: يستخدم للإشارة إلى الخطاب السردي في طابعه التصويري، والقص هو تتابع زمني لوظائف تعني الحركة، وهكذا يدرَك (القص) كتصويري وزمني، بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب، ومن بين أنواع ما وراء القص التي ذكرها ليوتار، هي (فلسفة هيكل، الهيرمينوطيقا، الماركسية، الرأسمالية، آراء هابرماس) ينظر: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 179.

(1) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع30، 1996، ص196 – 197.

(2) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، المصدر السابق، ص24.

التوجّه العام يُميّز بين قسمين كبيرين: ما بعد الحداثة كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة كممارسة عملية وتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين، كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة[1]، ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي الابستميولوجي، ويُرسي أُسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو "الثقافة العالمية")، والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس، أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كـ(الفيديو وقصاصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية، وموضوع هذه الدراسات "الثقافة الدنيا")[2].

أما (باكوب طاوبس) فتتميّز عنده مسألة ما بعد الحداثة بالخصائص الآتية:

أ. إذا كان من نتائج هيمنة العقلانية على الفكر الحداثي اعتماد الفلسفة الحديثة أسلوب الكتابة النسقية، فإن فلسفة عصر ما بعد الحداثة تميّزت بالميل إلى اسلوب التفتّت والتشظّي والتشذير، وهكذا فإن فلسفة ما بعد الحداثة تكون نابذة للنسق، آخذة بالتشذّر، رافضة للحجاج، ميّالة إلى الشعر، طارحة فكرة النظام، سالكة مسلك اللعبة.

ب. إن من سمات فلسفة ما بعد الحداثة القول بما بعد التاريخ، وبهذا فهي تُعدُّ مخالفة لعصر الحداثة الذي – كما لاحظ (كارل لورفيث) – أنجب

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص138.

(2) المصدر نفسه، ص138 – 139.

فلسفة التاريخ، في الوقت الذي كان القدماء يجهلون أن للتاريخ فلسفة، يقول (باكوب طاوبس): "الحقيقة لو أننا اتّخذنا كتاب الفينومينولوجيا الروح معلمة للتحقيب، لاتضح لنا أن المرحلة الممتدة من أيونا إلى بينا، إنما يكتمل التاريخ باكتمالها، فإن سمّينا هذه المرحلة (تاريخياً)، أسمينا المرحلة التي تليها (ما بعد التاريخ)".

ج. إن عصر ما بعد الحداثة، هو عصر التفكير في كوارث الدنيا وفواجعها، وكونه كذلك، فقد أحدث تغييراً في دلالة مفهوم الزمن، إذ لم يعد أبدياً كما كان في الفلسفات القديمة، إنما صار يدل على الانتظار، أو يميل إلى فكرة الانقضاء، نتيجة لشعور الإنسانية بتهديد الانقراض[1].

إذ بدأ الفن اللاموضوعي بشكل متناقض، اقلّه في الظاهر مع هذا الواقع، أكثر تفتّحاً وتنوّعاً، وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، هذا الفن الذي يُعدّ، من بعض الوجوه، استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات، واقتصر انتشاره آنذاك على أوربا، ولم يُقبل أو يُقيّم إلاّ من قبل أقليّة مُثقّفة، سيحتل مع نهاية الأربعينيات المقام الأول، ويتحوّل من كونه ظاهرة أوربية، إلى حركة عالمية واسعة الانتشار، وما رافقه من تحوّل في الرؤية وفي المفهوم الفني، إلاّ أنه بعد لم يكتمل إلاّ بفضل مساهمة العديد من الفنانين المبدعين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها[2]، وعلى اثر الاحتلال النازي لفرنسا، توجه عدد كبير من رواد مدرسة باريس إلى نيويورك بالذات، أمثال (ماكس

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائي: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص22 – 23.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص201.

أرنست) و(فرناند ليجيه) و(أندريه ماسون) و(هانز آرب) وغيرهم، ممّن أثّروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة[1].

وسبّب تحوّل النشاطات الفنية في نيويورك بدلاً من العواصم الأوربية الكبيرة، هو أن أمريكا غير شديدة التمسّك بتراثها وتقاليدها الخاصة. إن غياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد، وموقفها من تراث أوربي عميق الجذور، كلُّ ذلك مهّد للقطع مع الماضي، والانطلاق نحو آفاق جديدة، نحو بناء ذلك التراث الفني[2]، إذ يمكن الدخول إلى الفكر ما بعد الحداثوي[*] وقراءاته في سياقات الهزات الفكرية والإيديولوجية[**] التي أصابت البشرية، لا أن نكرر بشكلٍ

---

(1) مرسي، أحمد بينالي وتني 85 والاتجاهات المضادة للفن، رسالة نيويورك، آفاق عربية، ع10، السنة العاشرة، تشرين الأول، 1985، ص114.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص201.

(*) يُعدّ مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يُعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يُحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويُحدد زمانها بعام 1965، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام (جون واتكنز تشابمان) لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) في عقد 1870م، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانغتز) في عام 1917م. للمزيد ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المصدر السابق، ص137 – 138.

(**) الإيديولوجيا (Ideology): نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي، والتي تعكس – بوسائط معقّدة – العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات،

=

مُستمر على أنه يُعمم الفوضى ويُشيع غياب القيم والعدمية، إذ كتبت دراسات عدّة، كان يجمعها رغبتها في مقاربة الفكر الغربي ضمن سياقه التاريخي، إذ تحاول النظر بدايةً في أزمة الحداثة، وأن تتلمّس معالم هذه الأزمة التي تخلق من داخلها بذور حداثة - إذا جاز التعبير - من نوع جديد سيُطلق عليها (ما بعد الحداثة)، ثم تحاول قراءة تجليّات نزعة ما بعد الحداثة في الفضاءات الأوربية، من مسرح وشعر، بوصفه المجال الأكثر حساسية للتغيّرات وطلباً لها[1]، ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة، هو النظر إليها على أنها معارضة وَرَدّةُ فعلٍ ضد الحداثة ومعطياتها، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة، أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية[2].

لقد كانت مهمة الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية جسيمة، فهي مُتغيّرة مُتسارعة، كتغيّر وتسارع نمط الحياة الجديدة، فالتطور الاقتصادي والثقافي ومستوى الابتكارات التقنية المرتفع والنمو الصناعي، أحدث تغيرات مستمرة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، كُلاً أو جزءً، تكون ضمن انعكاساتها على

= وتؤكدها في الوقت نفسه، مما يجعل منها نوعاً من الوعي الزائف، يؤكد علاقات إنتاجية. ينظر: كيرزويل أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985، ص275.

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص12.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص139.

الحياة الروحية والنفسية، إذ طالت التجربة والرؤية الجمالية والفنية، ولا شك أن البيئة حين يطرأ عليها تغيّر من الناحيتين المادية والروحية، فإنها تتطلب أساليب جديدة من التغيير[1].

وما يزال الخلاف قائماً حتى منتصف التسعينات حول حدود كل من المصطلحين، وإن كانت الحداثة ما تزال مقصورة على الإشارة إلى اتجاه فني وثقافي، في حين يتضمن مصطلح ما بعد الحداثة الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة كذلك، ولكن الفصل بينهما عسير، بسبب اختلاف آراء كبار من كتبوا في ذلك، مما يؤكد صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة خصوصاً، بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة إذ نجد أن (أليكس كالينيكوس 1989) يقول أنه "لا توجد فروق محددة بين المصطلحين، وأن الفروق يمكن أن تعزوها إلى مظاهر الإحباط لدى جيل 1968 في أوربا الغربية والولايات المتحدة، سواء على المستوى السياسي أو الثقافي[2].

في حين أن (جون فرانسوا ليوتار) عدّ عصر ما بعد الحداثة نهاية لـ(الحكايات الكبرى)، أي موت المذاهب الكبرى التي حاولت تفسير الوقائع تفسيراً شمولياً، إذ يصفه بكونه تجسيداً "لما آلت إليه حال الثقافة بعد التحولات التي مست – ابتداء من أواخر القرن الماضي – قواعد العلم والأدب والفنون"، وبتلقاء ذلك يمكن القول أن عصر ما بعد الحداثة هو ردّة فعل ضد عصر الحداثة، أي ضد تمجيد النزعات الوضعية والتقنية والعقلانية، والإعلاء من شأن التقدم الأحادي الجانب، والإقرار بالحقائق المطلقة والتخطيط العقلاني للأنظمة

---

(1) ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963، ص510.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأوربية الحديثة، المصدر السابق، ص55.

الاجتماعية، وتوحيد أنماط إنتاج المعرفة، مقابل ذلك يمكن وصف عصر ما بعد الحداثة بكونه (عصر التنوع والاختلاف والتشظّي والتفتت)، في حين أن "التشظّي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب"، تُعدّ من سمات الفكر ما بعد الحداثة[1].

إنّ من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي تفضيل التنقيب على التماسك، إنه يحاول إرساء بنيان خطابه على مفاهيم العداء للاستمرارية، والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص، أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون "مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً"، إذ إن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسة في المجتمعات، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزاً عن (الحداثة العليا) التي انتهجها عصر الأنوار [*]، وعاشها الغرب[1].

---

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص11.

(*) عصر الأنوار (Lesiecle Deslumieres): بزغ سناؤه في القرن الثامن عشر بأوربا، يُعدّ عصر انتصار قيم الحرية والعقلانية والديمقراطية والتقدم، أي عصر انتصار الفكر الفلسفي الحر الذي مهّد، بمنطلقاته العلمانية وتوجهاته السياسية الوضعية، الطريق لقيام الثورة الفرنسية، والإعلان عن شرعة حقوق الإنسان، وترسيخ العقيدة البرجوازية فكراً (حتى التملك الفردي الذي ينظمه القانون الوضعي القائم على التعاقد الاجتماعي)، وسلوكاً (التربية المتحررة للمواطن الأوربي الحديث)، وسياسةً (الدولة الحديثة

=

واعتماداً على توجيهات ما بعد الحداثة، واستراتجياتها ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية والفلسفية، يمكن تقسيمها إلى أربعة نماذج واضحة، فهناك المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة، أو رفضاً لعدد من جوانبها، وهناك المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب وتقويض الحداثة، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم ما بعد البنيوية(**)، إذ إن هذه المفاهيم ألغت محدودية المعنى وإمكانية تقريره، وأكّدت على أن الحقيقة الثابتة ما هي إلاّ صناعة لغوية، أما المنظور الأيدلوجي السياسي (منظور التحيّز) فهو يرى أهمية ما بعد الحداثة من خلال نتائجها، إذ هي قادرة

= بمقوماتها الدستورية الوضعية وتوجهاتها الليبرالية) للمزيد، ينظر: الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص142.

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص28.

(**) ما بعد البنيوية (Post – Structuralism): يستخدم المصطلح أحياناً بالتناوب وبنفس معنى التفكيكية، إذ يمكن عد (ما بعد البنيوية) حركة كانت تتضمن عناصر مهمة من البنيوية نفسها، وكان بعضها أعلامها من أنصار البنيوية، الذين عدّلوا من مواقفهم، أو استفادوا من علوم اللغة، أو انساقوا وراء دعاوى (جاك دريدا) الذي رفض كل ما سبقه تقريباً، إذ احتدم الجدل حول البنيوية في فرنسا، في أواخر الستينات، خاصة ما قام به من يُسمّون بدعاة (ما بعد البنيوية) بمراجعة ما يُسمّى بنماذج المقابلات أو التعارضات بين مجموعات من الملامح الصوتية أو النحوية أو الدلالية، إذ أصبحت هذه التعارضات تركيبية، بل أنهم سخروا منها، وصوّروها في صور مضحكة، بحيث من كان يسمع عنها آنذاك في أوربا الغربية يتصوّر أنها ساذجة، وأنها لم تأتِ بجديد. ينظر: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص67.

على خلق الإشكاليات، حتى يتسنّى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة، وفي زعزعة الثقة في الثوابت، وتسعى إلى إبراز صناعة وتصنيع الحقيقة الدنيوية، وإبطال مقولة (طبيعتها المتعالية)، فترى ما بعد الحداثة أن تحقيق إدراك هذه الصناعية - على عكس طبيعتها - هو رسالتها الإنسانية وردّها المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة، أما المنظور الاستراتيجي النصوصي، فتسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحدِّ والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المُتحوّل أبداً، وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص، ولا محدودية المعنى، وتعدد الحقائق بتعدد القراءات[1].

ويمكن القول إن ما بعد الحداثة تشمل خطابات متنوعة، تتوحد حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة، إذ نشأت ما بعد الحداثة اعتماداً على ثلاثة عناصر متمايزة:

1. **الردة على الحداثة**: وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصاً، منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار [*]، فقد ثارت على المعمار الحداثي الداعي

---

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص143.

(*) لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة ما بعد الحداثة في السبعينيات من القرن العشرين، خاصةً بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايان) المعنون (المدينة الرخوة) عام 1974، وفيه طرح نموذج معماري مخالف لنموذج المعمار في عصر الحداثة، ويرتكز هذا النموذج على الأطروحة القائلة بموت مدينة الحداثة وميلاد مدينة ما بعد الحداثة، إذ أضحت مدينة ما بعد الحداثة مجالاً خصباً لإنتاج الرموز، وغدت

=

إلى التقشف والعقلانية والتجريد، في حين سعت نزعة ما بعد الحداثة إلى بناء أنموذج معماري يستعيض عن التقشف بالتنميق، وعن التقليد بالإثارة، وعن التجريد بالخربشة المثيرة للضحك.

2. ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل الاختلاف) (**)، كـ(ميشيل فوكو 1926 – 1984) و(جاك دريدا) و(جيل دولوز 1925 – 1995) و(فرانسو ليوتارد 1924)(***)، وتتلخص أطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير، وعدّه مجرّد وهم، ومن طروحاته، لا يمكن تناول الواقع والفكر إلاّ بعدّهما مُتجزئين مُتشذّرين، والنظريات والأفكار ما هي إلاّ تعبير عن إرادة السلطة، إذ أننا أمام نزعة فلسفية

=

فضاءً واسعاً للتعبير عن التفرّدات والتمايزات والخصوصيات، وهذا إن كان يدل على شيء، فإنما يدل على أن مدينة ما بعد الحداثة الناشئة أضحت موسوعة تضم مختلف أساليب العيش وأنماطه. ينظر: الشيخ، محمد وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص50.

(**) جيل الاختلاف: ويقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا من منطق أو فلسفة الهوية والذات والماهيّة، وقد دعوا إلى الخروج عن دائرة البنية المتمركزة حول العقل، والابتعاد عن الهيمنة الكاسحة للهوية الغربية، والاهتمام بكل ما يُحيل إلى الهامش والاختلاف والمغايرة. ينظر: افاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ط2، دار أفريقيا الشرق، 1998، ص233.

(***) فرانسوا ليوتارد: هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاماً، وفي الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي، وبدأ في أبحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة والفن واللغة، ومن كتبه (الحالة بعد الحثية عام 1984)، ويعمل أستاذاً للفلسفة بجامعة باريس.

جديدة تقوم على تشخيص واقع وتحديد عدد، فأما الواقع فلا يعدو أن يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل الكلاسيكي بمختلف أشكاله، أي أننا إزاء واقع يُعبّر عن انهيار كل الأنساق التي ادعت قول الحقيقة، وأما العدو فهو الدولة التي هي استثمار لهذا العقل.

3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي(*)، والتي عمل على تطويرها مفكرين (دانيال بيل)(**)، و(آلان تورين)(***)، فبالنسبة لـ(دانيال بيل) العالم دخل اليوم عصراً تاريخياً جديداً أُطلق عليه (العصر ما بعد الصناعي)، ويتميز هذا العام بالأهمية التي صارت تحظى بها المعرفة (الثقافية) في الحياة المعاصرة، ويُستعير (آلان تورين) الفكرة ذاتها ليقول: "لم تعد قوة التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم، بل أضحى الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الإعلام والتقنية والأسواق، لقد صرنا نرزح

(*) مجتمع ما بعد الصناعي: أو ما يسمى بالمجتمع المُبرمج، وهو تعبير أدق من المجتمع ما بعد الصناعي، الذي لا يُعرف إلاّ بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخيرات الثقافية، المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي، وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الكهربائية والإلكترونية في المجتمع الصناعي، فكذلك حال إنتاج المعارف وانتشارها والإعلام، ومن ثمّ التربية ووسائل الإعلام في المجتمع المُبرمج، أما (تورين) فيعدّ المجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تخلى فيه المنتوجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتوجات الثقافية. ينظر: تورين، ألان: نقد الحداثة؛ الحداثة المظفّرة، ولادة الذات، ت: صباح الجهم، ت1، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص208.

(**) دانيال بيل: عالم اجتماعي أمريكي معاصر.

(***) آلان تورين: مفكر فرنسي معاصر.

اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخدمات، وهذا يعني أن المجال لم يعد مفتوحاً أمام تلك (الحكايات الكبرى التحررية)[1].

وهكذا يمكن القول أن مصطلح (ما بعد الحداثة) مُتاخم لمفهوم (الحداثة) ومرتبطاً به، ليس ارتباطاً تلازمياً، بحيث لا تعرّف (ما بعد الحداثة) إلاّ بكونها نفياً للحداثة، وإنما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب، بحيث إنه لا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة إلاّ باعتبار الحداثة وموضعتها كلحظة تاريخية سابقة، وفي الواقع، فأن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلاّ على أنها (ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها)، وبمعنى آخر، لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلاّ كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحداثة، إذ إن ما بعد الحداثة تُعدُّ نفسها قد جاءت تعبيراً عن (موت الحداثة) بتعبير (كلاوس شيريه)، وتصفيةً لقدراتها التنويرية[2].

ومما يمكن الإشارة إليه أن هناك فروقات إطارية بين الحداثة وما بعد الحداثة، كما رسمها (إيهاب حسن)، والذي جعلها سلسلة من التعارضات النمطية لالتقاط الوسائل التي ربما بدت من خلال ما بعد الحداثية كرد فعل على الحداثية، كما في الشكل الآتي:

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومنطقية/ الرمزية	ما بعد الطبيعية/ الدادائية
الشكل/ (متصل ومقفل)	اللاشكل/ (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص16-17.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص21 – 22.

تصميم	مصادفة
تراتبية	فوضى
سيد/ كلمة	استنزاف/ صمت
موضوع الفن/ عمل منته	عملية/ أداء/ حدث
مسافة	اشتراك
خلق/ شمولية/ تركيب	لا خلق، تفكيك/ نقض
حضور	غياب
مركزة	تنافر
نوع أدبي/ حدود	نص/ عبر النص
سيمائيات	خطاب
نموذج	كلمة أو عبارة منظمة
Hypotaxis ترتيب بواسطة روابط...	باراتاكسيس Parataxis ترتيب بدون روابط بخاصة الجمل والعبارات
استعارة	بديل مرادف
انتقاء	مزج
جذر/ عميق	جذور (ساق سطحية) سطح
تفسير، قراءة	ضد التفسير/ قراءة خاطئة
مدلول	دال
يمكن قراءته (مقروء)	يمكن كتابته (مكتوب)
رواية (تاريخ كبير)	ضد الرواية (تاريخ صغير)
لغة سيدة	لغة مفككة
سمة	رغبة
نمط Type	متغير Mutant
تناسلي/ ذكوري	متعدد الأشكال (مُتخنث)
جنون العظمة	انفصام الشخصية

الأصل/ السبب	الاختلاف/ الأثر
الله – الأب	الروح القدس
ما ورائيات	سخرية
حتمية	لا حتمية
محاثية	تجاوز

إذ يمكن القول أن الثنائيات المتعارضة أعلاه، مُلتبسة ومُترجرجة، فهي تحدد مقداراً مما تعنيه تلك الفروقات، ويميل مصممو المدينة (الحداثيون) مثلاً إلى منح قلب المدينة (الأولوية) و(السيادة) من خلال تدقيق في إنجاز (شكل محدد مقفل)، بينما يميل مصممو ما بعد الحداثة إلى النظر إلى عملية المدينة كعملية لا سيطرة عليها، و(عرضية) عملية تتلاعب بها (الفوضى) و(التغير) وفي (أوضاع مفتوحة) تماماً[1].

ويرى البعض أن ما بعد الحداثة لن تلعب سوى دور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية، وبعدها ستتمكن الحداثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات الدادائية والسريالية والوجودية وغيرها، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، ولعبت دوراً في زعزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي، وجرّه نحو بقع ومناطق أكثر إنسانية[2].

(1) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصل التغير الثقافي، المصدر السابق، ص65-66.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص88.

ومع الخمسينيات بدأ مفهوم (ما بعد الحداثة) كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمرّدها على سجن النسق، ليتطوّر بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة، وما لبث أن أخذ مكانه في التداول الأدبي والفني، احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثية، وهو ما أكده الناقد الأمريكي (المصري الأصل) إيهاب حسن، الذي يُعدّ من أبرز الرواد المعتمدين لحركة ما بعد الحداثة، ومثّل ذلك رفضاً للجماليّات الكلاسيكية، وبالذات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى وهندسة العمارة والرسم، ففي مجال فن العمارة الذي يُعدّ المجال الفريد الذي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكلٍ جليّ ومحسوس، مَثّل رفضاً لنموذج المعمار الحداثي المستلهم لمثال الآلة، والمصنع بوصفه النموذج الأمثل، وتم تفسيره من زاوية تناقضه المباشر مع الاسلوب الصارم والوظيفي للعمارة الحديثة، وقام على خلط الأساليب الحديثة بالقديمة، والاستعاضة عن التقشف بالتنميق، وعن التقليد بالإثارة، وعن التجريد بالخربشة في التصميم، وبند الوحدة البنائية، للعمل لحساب تجاوز مفرداته التي لا تخضع لمنطق ثابت، يفرض مجالات توظيفها الفني والجمالي، بعدها برز مفهوم (ما بعد الحداثة) على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية والأنثروبولوجيا بكيفية أوضح، بوصفها أكثر تراوداً مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية[1].

(1) Clifford J. "Introduction Partial truths", In: J. Clifford and Marcus (eds.) Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986, P. 23 – 24.

ومما يستحق الذكر أن الوجودية كانت مواجهة صريحة وواقعية لنظريات (فرويد وماركس)، وتركّز تساؤلاتها، على ما هو حقيقي وإنساني، على أهمية القيم الأخلاقية التي تتحكم بالظواهر الإنسانية، إلاّ أن الوجودية لم تعطِ العلوم الموقع الذي تستحقه، أو هذا ما طرحه (كلود ليفي شتراوس) في معرض هجومه على الفلسفة، وعلى الوجودية بشكل خاص، إذ يقول أنه ترك العمل كأستاذ للفلسفة، لأن تدريسها يقتصر على توجهات ثلاثة لم أعد مقتنعاً بأي منها، وهي: إن الفلسفة مُحدّدة بما هو مجرد، وأنها محددة بالـ(أنا)، وبالتجربة الشخصية، أما الاختبار الثالث، فهو الذي يتظاهر بالتمنطق، وبالتجربة الإنسانية الذي يؤدي إلى تشويهها بشكل عام، أما عن سبب موقفه المعادي للوجودية، فلأن طروحاتها تهمل الأفكار العلمية وبشكل جذري[1].

إذ يمكن القول أن الوجودية معنية بالإنسان وبالقيم، عند بعض روادها، وكان نتيجة هذا حرية قائمة على فعل الغريزة، لا على فعل القدر، وصارت الحرية تعادل الفوضى التي ربما تدمر الإنسان (الفرد نفسه)، فبالنسبة لـ(سارتر) لا يوجد أي إله أو طبيعة إنسانية محددة من قبل، وبهذا جعل (سارتر) الإنسان خالق القيم، كما لو كان له حرية مطلقة مثل الله[2]، إذ فصلت الإرادة عن العقل، وقد حاولت أن تلفت انتباهنا إلى حاجة الإنسان إلى أن يفصل ويختار، لا نتيجة لتفكير فلسفي، بل بدافع الممارسة التلقائية للإرادة، فـ(سارتر) يتصوّر الإنسان على أنه (كائن لذاته)، منه تُشتق أشكال الوجود، مثل (الوجود في ذاته)

(1) السعدون، ناصرة: ما بعد الحداثة ما قبل عام 2000، مجلة آفاق عربية، ع7، تموز، 1986، ص110.

(2) مجاهد، عبد المنعم: فلسفة الجمال في الفلسفة المعاصر، المصدر السابق، ص16.

أي العالم الموضوعي والمكان والزمان[1].

ومما لا شك فيه أن هذه الفلسفة ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم، ترفض المجتمع، لأنها عبارة عن مجموعة من الآنات لا روابط بينها، الذات الحقّة هي تلك المُتفرّدة المُنعزلة التي تستمد من نفسها، فلا تخضع، من ثمّ لأي تقويم من خارجها، وترفض التاريخ، بحكم أنها ترفض الواقع الاجتماعي، ولأنها تحصر النطاق في حاضر الفن ومستقبله وتنزع عنه كل الأرضية الوراثية والاجتماعية التي يولد بها، وترفض العلم، فقد تسلم بالعلم أحياناً، وفي بعض الموضوعات، لكنها بشكلٍ عام ترفض الدراسة الموضوعية، وترفض أن يكون الإنسان خاضعاً لمثل هذه الدراسة، لأن الإنسان في نظرها شيء فريد يند عن كل دراسة موضوعية خارجية، كما أنها تلغي القيم، فهل يمكن للقيم أن توجد في هذه الفلسفة التي رفضت كل شيء ولم تُبقِ إلاّ على الحرية ذاتها[2].

وقد ربط (سارتر) نظريته الجمالية في الفن والأدب بمفهومه عن الحرية، على اعتبار أن الإنسان (المتلقي) صانع قرارات له قدرة التغيير في المحيط، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند (سارتر)، وكان الفن إبداعاً في مجال عالم القيم الجمالية، فإن الحرية هي أساس الفن، وللعمل الفني قيمة خاصة، لأنه دعوة موجّهة إلى المتلقي لكي يعيش في وجود أجر تتجلى فيه الحرية بأكمل درجاتها[3].

(1) الخطيب، عبد الله، الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، المصدر السابق، ص28.

(2) مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، المصدر السابق، ص10 – 11.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص194.

ويقول (كامو) مفسّراً مفهوم الحرية لديه "المفهوم الوحيد الذي استطيع أن أحصل عليه للحرية، هو مفهوم السجين أو الفرد وسط الدولة، والحرية الوحيدة التي أعرفها هي حرية التفكير والفعالية"، كما ربط (كامو) بين اللاجدوى والحرية الداخلية ربطاً محكماً قائلاً بأن "اللاجدوى تعلمني شيئاً، وأنه ليس هنالك مستقبل، ومن الآن فصاعداً سيكون هذا هو سبب حريتي الداخلية"[1].

في حين أن (ياسبرز)[*] يقول: "لقد هدم الإنسان الجسور التي كانت تصله بالماضي، إنه يعيش في اللحظة الحاضرة مستسلماً للمصادفة.. يُخيّل لنا أن الإنسان قد أصبح على عتبة العدم، أنه يتعلق بالعدم يائساً أو ظافراً ظفراً هدّاماً". ويمكن تحديد أركان الوجودية الأربعة:

1. العبث غير المعقول، هو نسيج حياة الإنسان، فالمرء في لحظات نزاهته وصفاء ذهنه، يُدرك أن حياته ليس لها غرض مُطلق، وإنما عليه أن يعيش وكأنّه في خواء، والعدم له بالمرصاد يُهدّده.
2. قد يغوص الإنسان في وحل من كيانه الطبيعي، (فيتعلق بفكرة من الخير أو يرتبط بصورة معينة عن صلاح نفسه)، مما ينقض إنسانيته، فهو يقف عن التغيّر، ويكف عن التطور، ويتحول إلى شيء.

---

(1) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة بغداد، 1985، ص9.

(*) كارل ياسبرز (1883 –): يُعدّ الممثل الرئيسي للوجودية الألمانية بعد (هيدجر)، وأن يكن قد رفض هذه التسمية وفلسفة (هيدجر) على السواء. فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص546.

3. يتعرض الإنسان وقيمه للتجمّد في قوالب العادة، ويمكن أن تصبح اللغة ميتة... تشلُّ أفكارنا، فكل امرئ في عزلة.

4. ليس ثمّة طبيعة إنسانية، إنما يوجد الإنسان في موقف معين[1].

ومن أشد المفاهيم الوجودية لدى (بيكيت) مفهوم العبث، بمعنى اللاجدوى أو التفاهة، فعندما أخذت أهمية الفكرة تراود نفسه، أم بمجرد المصادفة العمياء، على أنهم يعنون شيئاً ما[2]. ويمكن الإشارة إلى أن اهتمام الفلسفة ظل موجّهاً، إلى درجة كبيرة، نحو الفنون والآداب، ذلك أن النشاط الفني يمنح المتلقي حسّاً أكبر بالتحليق في أجواء الحرية، إذ تجد الفلسفة طموحها، فالفن هو ما يُعطي للفكرة الفلسفية مفاهيمها، إذ إن " الفلسفة هي الحد الحاصل ما بين الفن/ الجمالية، أي أن الفن هو الجمالية عند تحولها إلى مفهوم، ولهذا يمكن القول بأن الفلسفة تكمن في تأمل العلاقة ما بين آفاق الخلق هذه "، ذلك ما يقوله (أوليفيه دالون) أستاذ الفلسفة في جامعة باريس الأولى، ويضيف: "ولا يمكن دراسة العمل الفني أو نقده دون نظرة نقدية فاحصة للمجتمع الذي نبعت منه، والفلسفة الاجتماعية والسياسية التي أحاطت بمبدعه، كما تتطلّب النظرة النقدية للفن سعة الأفق التي تسمح بالإحاطة بالعلوم والآداب التي تزامنت مع العمل الفني، ومن هذه النظرة الشمولية تبدأ النظرة النقدية للعمل الفني ضمن منظور تطورها الجمالي[3].

(1) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، المصدر السابق، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص17.

(3) السعدون، ناصرة: ما بعد الحداثة ما قبل 2000، المصدر السابق، ص112.

وقد صيغَ مفهوم ما بعد الحداثة في مفهوم محدد، إنما صار إلى التشكّل في سياق عملية متعددة الإسهامات متنوعة، متفاعلة، تجاذبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية المتواجدة، واسهم فيها الظرف التاريخي والإطار الاجتماعي واللحظة الحضارية، وهو ما عبّر عنه عالم الاجتماع الفرنسي (ألان تورين) حين ذكر أنه نتيجة حركة فكرية ممتدة[1].

ويرى (إيهاب حسن) أنه من الممكن كشف العلاقة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومن ثمّ ضرورة إدراكها على مستوى التواصل واللاتواصل، فهو، من ناحية، يرى عدم وجود حد يفصل بينهما، ومن ناحية أخرى، فثمّ إمكانية لديه لتمييزهما انطلاقاً من أن الحداثة أقرب إلى الرؤية الأبولونية التي لا تدرك سوى التزامنات التاريخية، فيما بعد الحداثة إلى الإحساس الديونيزي الحسي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة، ويقدم (إيهاب حسن) تفصيلاً لهذا التمايز، انطلاقاً من أنه إذا كانت الحداثة تقسم بالسرد وإمكانية التحديد والتعالي، والشكل والتراتبية، والتمركز والنمط، فإن ما بعد الحداثة تتلبّسها مقولات نقيضة من مثل رفض البنية السردية، والإفراط في التعدد، والمحاثية والتفكك، والفوضى، والتبعثر، والتحول، وإن لم يستبعد تعايش هذه النقائض في نزعة واحدة[2]، أما مهمة الفنان ما بعد الحداثي فلم تعد واضحة كما كان عليه الفنان في الحداثة التقليدية أو الكلاسيكية من تميّز الذات في ابتكار الأساليب المتنوعة الشخصية،

(1) تورين، ألان: نقد الحداثة، ت: أنور مغيث، سلسلة المشروع القومي لترجمة، ع38، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص85.

(2.)Hassan, I.: The Postmodern turn – Essaysin Postmodern theory and Culture, Ohio state university Press, Columbus, 1987, P. 92-93.

وكل ما يعمله هو محاولته القيام بعمليات تركيب وتوفيق فيما بين الأساليب[1].

أن فنون ما بعد الحداثة قد اهتمت بكل ما هو ساخر وفاضح وغير أخلاقي، إذ انتشرت مفاهيم أخرى في فترة ما بعد الحداثة، مثل التهجين، اللاذاتية، اللاعمق، نقض الأعمال الفنية المُقننة التشرذم.

وبتزاوج المفاهيم الجمالية والفلسفية لحركة الدوستيل مع الفلسفة الجمالية للبناوية، نشأت ألباوهاوس[*]، وتعني "بناء بيت" على يد (والتر غروبيوس)، إذ كان هدف المدرسة جمع كافة الفنون، فضلاً عن الحرفيين ضمن إطار العمارة الحديثة، إذ كان طموح ألباوهاوس خلق مجتمع جديد[2].

وبما أن فنون ما بعد الحداثة فضّلت الأشياء العادية والمهملة، ونبذت العمليات التقليدية في الإنتاج الفني واستخدام المكننة، قد أضاف إمكانيات تقنية جديدة، فضلاً عن السعي وراء الجذاب، وتغليف الأعمال بالجانب الإعلاني الترويجي، وتصديره كسلعة إنتاجية، لذلك فقدت تلك الأعمال رفعتها وتعاليها، وتحوّل الفن إلى ربحية السوق، فاتصف بالتشتّت والتفكك[3].

وبعد معرفة تأثيرات وتشظّيات الوجودية في فنون ما بعد الحداثة، كتمهيد

(1) تورين، ألان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، ولادة الذات، المصدر السابق، ص230.

(*) ضم ألباوهاوس فنانين ينتمون إلى مختلف التيارات، أمثال (موهلي ناجي، كلي، كاندنسكي).. وكان التجريد أحد ابرز اتجاهاتها الفنية.

(2) باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص214.

(3) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص129.

في دراسة التأثيرات، إذ تعد البنيوية إحدى الاتجاهات المنهجية والنقدية التي لا تنفصل تأثيراتها بأي شكل من الأشكال في فنون ما بعد الحداثة.

الاتجاهات النقدية الحديثة:

البنيوية(*)

حركة نقدية فتحت أمام الفكر البشري المعاصر آفاقاً جديدة ذات أبعاد واسعة، إذ أصبحت بمثابة "اللغة الشارحة لكل حضاراتنا المعاصرة"، إذ يتساءل بعض النقّاد عن مستقبل البنيوية، فلا يكاد يتصوّر قوم منهم أن يكون لمثل هذه الحركة التي تعلن (موت الإنسان) و(موت الذات) و(موت التاريخ)، بل و(موت الفلسفة) نفسها أي شأن يذكر في الحضارة البشرية المقبلة، بينما يرى آخرون أن (البنيوية) حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة، فهي لا يمكن أن تختفي في مستقبل قريب أو بعيد، اللّهم إلاّ إذا تنكّر الفكر البشري لكل محاولة جادة، من أجل فهم الأعماق الخفية اللاشعورية للرمزية البشرية[1].

(*) البنيوية: إن كلمة (Structure) مُشتقّة من الفعل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني أو يُشيّد، وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوربية)، فإن معنى هذا، أولاً وقبل كل شيء، أنه ليس بشيء (غير منتظم)، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، وهنا يظهر ضرب من التقارب الأول بين معنى (البنية)، ومعنى (الصورة)، مادامت كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى (المجموع) أو (الكل) المؤلّف من ظواهر متماسكة، يتوقّف كل منها على ماعداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه. ينظر: إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب ت، ص32.

(1) المصدر نفسه، ص11 – 13.

كما ساهمت تلك الحركة النقدية في الانفتاح على فنون ما بعد الحداثة منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وشكّلت مساحة عريضة في استقطاب المناهج البحثية للفن والأدب وفروع الثقافة المتعددة، وكذلك في المجتمع والحياة، وجميع الأصعدة التي تُعدّ منطلقات للتواصل المعرفي، ومن ذلك كانت البنيوية رؤية استقرارية معرفية، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية والفنية، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقديّة، فهي تعني أن كل شيء في الوجود عامة، والإنسان خاصة، عبارة عن بناء مُتكامل يضمُّ عدّة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محدّدة، هي التي تعطي هذا الشيء بناءه توضّح وظيفته وتبيّن مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى[(1)]، إذ إن البنيوية فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر في السنوات الأخيرة فأصبح لها خصومها وأنصارها وآثارها اللافتة في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، ولكن رغم الحماس الذي يصل بين أنصار البنيوية وخصومها في الوطن العربي، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل ورغم تحوّل البنيوية نفسها إلى (موضة) تُذكّر بما كانت عليه الوجودية [(*)] في

(1) سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973، ص125-126.

(*) إن معنى كلمة الوجودية (Existetententialisme) وأصل اشتقاقها في اللغات الأوربية اللاتينية، فكلمة (وجود) تعني (خروج ex) الإنسان في الحالة التي هو عليها، ليضع نفسه (Sister) في المستوى الذي لم يكن عليه قبل، فالوجود إذن ليس حالة، وإنما هو فعل الخروج ذاته، وبهذا الفعل ينفصل الإنسان عن الماضي الذي ينقضي ليشرع نحو المستقبل =

الخمسينيات، إذ بدأت انطلاقتها مع منتصف الخمسينيات، ووصلت إلى أفولها في موطنها الأصلي مع مطلع السبعينيات، إذ تُعدّ حركة فكرية متميّزة ازدهرت في فرنسا، تولّدت نتيجة أوضاع ثقافية مُحدّدة، وظلّت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع، وتراجعت بتراجعها[1]. ومن الممكن تحديد الاتجاه العام للبنيوية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتفتّت، أو ما يسمى بالتفكير الذري، نسبة إلى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة، أي أن الاتجاه العام للبنيوية، هو النظرة الكليّة التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة، وتفسّر لنا علاقاتها بعضها ببعض، وقد استفاد (ليفي شتراوس)[**] من أفكار (سوسير)[***] في اللغة، فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية، التي كان يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة

=

الذي لم يأت بعد. ينظر: الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، المصدر السابق، ص135.

(1) كيرزويل، اديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص5.

(**) ليفي شتراوس (أبو البنيوية): ولد عام 1908 وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة ساوباولو في البرازيل من سنة 1935 إلى سنة 1939، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية انثروبولوجيه، وقد شغل منذ سنة 1959 منصب أستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس.

(***) فردينان دي سوسير (1857-1919): أشهر لغوي في العصر الحديث، ولد في جنيف من أسرة مشهورة في العلم والأدب، وأن أشهر كتاب يحمل أسمه هو كتاب علم اللغة العام.

الإنسان، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية[1]، وتستمد البنيوية حضورها من أشكال (البنية) كمفهوم نقدي تحليلي جمالي، فتعمل البنية (****) كنظام تحويل يشتمل على قوانين ثلاث، هي (الكليّة، والتحوّل، والتعديل الذاتي)[2]، وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960 – 1966 في فرنسا، إذ عرفت بأنها " ليست مدرسة أو حركة أو مفردات بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول

---

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص101-102.

(****) البنية: هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة بوصفه نسقاً، في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً، بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، إذ أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه.

فالكليّة يقصد بها أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل)، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق.

أما التحوّل، فهو أن المجاميع الكليّة تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة)، خاضعة في الوقت ذاته لقوانين (البنية) الداخلية، دون التوقّف على أيّة عوامل خارجية.

أما التنظيم الذاتي، فهو أن بوسع البنيات تنظيم ذاتها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من (الانغلاق الذاتي) ينظر: إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص32 – 34.

(2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص52.

إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته[1].

وفي فرنسا كان مولد البنيوية مرتبطاً بالتمرّد على الدراسات الأدبية التقليدية الشبيهة بالعلوم التقليدية، فقد ابتعد البنيويون عن تراث أسلافهم، ووضعوا مشكلة المنهج نصب أعينهم، ولم يكن التفسير[*] هدفهم، بل قراءة النصوص أولاً، ثم التوصّل إلى تفهّم طرائق الكتابة الأدبية ووسائل قيام كل منها بعمله أو إحداث تأثيره[2]. وقد عُرّفت البنية بأنها نظام مُكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية المرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض، من جهة، ومع الكل، من جهة أخرى، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة، وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها

(1) كيرزويل، أديث: عصر البنيوية، المصدر السابق، ص244.

(*) إن التفسير لم يكن هدفاً من أهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها ولكنه في أوربا (وفي ألمانيا تحديداً) قوة يحسب حسابها، ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية في تطوير البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلاّ على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو (الهرمانيوطيقا)، والمعنى الدقيق لها هو من تفسير النصوص (أي تحديد معانيها) خاصة من خلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة، كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية تحكم مسار التفسير، وأصل الكلمة يعود إلى الكلمة اليونانية (Hermeneuein)، وهي فعل معناه (يفسر) وإن كانت استعمالاته توحي بثلاث اتجاهات، أولها: تفسير الشعر لغوياً، وثانيهما: الشرح، وثالثهما: الترجمة. ينظر: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، 112.

(2) المصدر نفسه، ص103 – 104.

تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي)، أو تتصف بها (نتائج التطبيق) نوع من الفروض المنطقية.. كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المُدركة بين عناصر ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعنى بالخصائص والعلاقات الثابتة الكامنة لخلق الظاهرة المحسوسة[1]، كما تعمل البنية كتعبير عن الكيان الداخلي لظاهرة ما أو التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء[2]، وهي نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصة، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق[3].

وتستند البنيوية إلى نظريتين أساسيتين يرتبطان بعلم العلامات، أولهما:

هي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها (جوهر) بالمعنى الفلسفي، أي ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه في ذاته من زاويتين:

(1) البزاز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001، ص76.

(2) الجادرجي، رفعة: حوار في بنيوية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995، ص272.

(3) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص33 – 43.

الأولى: هي أبنيتها الداخلية، والثانية: هي المكان الذي تُشغله في كل ما ينتمي إليه من نُظم اجتماعية وثقافية، إذ يتم التركيز على البناء سواء فيما يتعلّق بالظاهرة، أو فيما يتعلّق بالنُظم التي تندرج منها الظاهرة.

أما النظرية الثانية: فهي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية علامات، وهي ليست علامات مادية فحسب، ولكنها أحداث لها معناها، وقد تنجح في محاولة فصل الجانب التركيبي عن الجانب السيميوطيقي(*)، أي فصل بنائها عن دلالتها بوصفها علامات، ولكن أقصى نجاح تحققه في التحليل البنيوي، أي تحليل أبنية هذه الظواهر، هو نجاحنا في التعرف على الأبنية، أو (فصلها)، فهي تمكّننا من إدراك الظواهر بوصفها علامات[1].

ومما يستحق الذكر أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المتعلّقة بالبنية

(*) السيموطيقيا: علم نشأ مبكراً، ذو جذور موغلة في القدم تمتد إلى الفكر اليوناني، وتحديداً لدى (أفلاطون وأرسطو) اللذان اهتما بشكل كبير بنظرية المعنى، وكذلك (الرواقيون) اللذين شيّدوا نظرية موسعة في هذا العلم، وذلك بتميزهم بين الدال والمدلول، والشيء في ذاته، ولم يكن مناطقة العرب ومفسّريهم ببعيدي الفكر عن هذا المعنى، فقد أولوا عناية فائقة بكل الأنساق الدالة وتصنيفها وكشف قوانينها وقوانين الفكر، وأجمعوا على تصنيف الدلالة إلى ثلاث أصناف (دلالة عقلية، دلالة طبيعية، دلالة وضعية) ينظر: نفادي، السيد: السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة علم الفكر، ع1، المجلد 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص49.

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص103.

بوصفها مسؤولة عن مُجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبتها الكلية، إذ إن الحداثة تُشكلّ بنية شمولية كليّة، تتميّز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحولات والتبدلات التي شهدها الفن الأوربي، وكذلك الأدب عبر مسيرته الطويلة، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحولات من خلال الجدل القائم وباستمرار، ومردُّ ذلك يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها، وبالذات ما شهده القرن العشرين من مُعطيات معرفية وعلمية، تنزع إلى بناء وتفكيك مُجمل المفاهيم التي شكّلت أنظمة للحداثة، إذ تبدو هنا بنيوية المنشأ، فالمشروع الحداثي في الغرب ينبني على ما يعتقده (جبر عصفور) على ثلاث سمات، تنشد بـ(تمجيد الفردية، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني، الإيمان بأن التاريخ هو تقدم دائم وحركة صاعدة على الدوام)[1].

وعلى حين أطلق (نيتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الإله)، فلقد جاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يُعلنوا (موت الإنسان)، ولكي ينادوا - على أقل تقدير - بأن الموجود البشري هو الآن في النزع الأخير، وكان طبيعياً - في عصر احتضار الإنسان - أن تظهر في آفاق جمهورية البشر، التي أصبح فيها للإنسان الآلي (إلوهيّة) جديدة تتناسب مع روح ذلك العصر، فكان قيام (البنية) "لكي تعلن أنها هي وحدها... إلهنا الأعلى"، ولم تلبث أن أصبحت (تقليعة) أو

(1) بندق، مهدي: المشروع الحداثي لجابر عصفور، المصدر السابق، ص2.

(موضة) أو (بدعة) يتردّد اسمها على كل لسان[1].

كما لم تعد النظرة (العلمية) إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة (الكل) من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل، ولا الكل هو مُجرّد مجموع أجزائه فقط، بل الأهم هو (العلاقة) التي تسود بين الأجزاء، وتُحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة، وتسهم في بنيتها، في الوقت نفسه[2].

لقد واجهت البنيوية نقداً لاذعاً، ويُعدّ (سارتر) من أوائل الذي هاجموا (ليفي شتراوس)، فقد رفض مفهوم الأبنية العقلية اللاواعية، رفضاً يتصل بإنكاره وجود اللاوعي أصلاً، إذ يهاجم (سارتر) البنيوية من وضع ماركسي، بوصفه دارساً مُتعمّقاً في (ماركس)[3]، ويمضي (فوكو)، خلال (هيجل ونتشه)، ليبرهن أن الفكر لم يعد قابلاً لأن يكون فكرياً نظرياً فحسب، وأنه أصبح بمثابة فعل خطر في ذاته[4].

أما المُفكّرون أمثال (بارت، فوكو، دريدا)(*) فلم يُسعد أي منهم بلقب

---

(1) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص7.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص33.

(3) كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص13 – 33.

(4) المصدر نفسه، ص224.

(*) إن المفكر (بارت) شديد الانتقائية بقدر ما يتعلّق الأمر بالمناهج التي اتّبعها لدراسة الأدب، ويؤمن بضرورة الانتقال الدائم من موقف نظري إلى آخر، واتخذ لنفسه، في أوقات متباينة، مناهج استعارها من المفكرين، أما (فوكو) فقد أحتج علانيّة على حشره =

(البنيوي) فهو لقب سيعدّه كل منهم خرقاً شديداً لحريّته في التفكير، إذ إن (فوكو) يرفض سلطة كل من المنطق وفن السرد التقليدي، وكثيراً ما توحي خطاباته بشيء من المسار القصصي، ويبدو أن هناك مفهوماً نقدياً تقليدياً واحداً لم يصبه غضب (فوكو)، وهو الأسلوب، إذ لا يركّز على هذا المفهوم، ولكنه يُشير إليه مرّات يبلغ من تكرارها حداً يسمح لنا باستعماله لوصف طبيعة خطابه بشكل أولي[1]، إذ وجه (فوكو) رسالة إلى قرائه "الخطاب ليس الحياة: زمنه غير زمنكم، وفيه لن تتصالحوا مع الموت، قد تكونون قتلتم الله تحت ثقل كل ما قتلتم، ولكن لا تتصوروا مع كل ما تقولون، أنكم ستخلقون إنساناً يعيش أطول مما عاش"، إذ إن هذه الرسالة لا تُشكّل سوى سلسلة من السلبيات، فهي مثال على خطاب (فوكو) الذي يميل دائماً إلى اللهجة البنيوية[2]، إذ إن إعلان (فوكو) موت الإنسان، لا يكرر صدى كلمات (نتشه) عن موت الإله، بل يؤكد موت الإله القديم في الإنسان الجديد، كما أن موت الإنسان يُشكّل في فن ما بعد

=
مع البنيويين، وذلك لنفس الأسباب التي لجأ إليها (بارت) إن (فوكو) مشهور باستقلاله المتعالي، لأنه رجل يُفضّل أن يتبعه الآخرون، أما (دريدا) فقد كان اسمه أقل ارتباطاً بالبنيوية، لأنه غدا المُلهم الذي لا ينازعه أحد للحركة التي تليها (ما بعد البنيوية)، إذ كان مُناهض مرير لنظم الفكر المتعالية، التي يقصد منها أن تُعطي لأتباعها مواقف يُطلّون منها على من هم دونهم. ينظر: ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978، ص8 – 9.

(1) المصدر نفسه، ص101– 102.

(2) نفسه، ص100.

الحداثة تدميراً لأحد المراكز المرجعية الثابتة التي تحدّنا بالمعرفة والوجود، وهذا ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده، ومن ثمّ رفض إعطاء معنى ثابت إلى الأشياء(1)، وما ذلك إلاّ لأن (فوكو) يتصف خطابه باللامركز، فكله سطح، فـ(فوكو) يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح (معنىً) للحياة البشرية، وحديث (فوكو) سطحي بشكل مُتعمّد يتّفق مع الهدف الأكبر لمفكّر يُريد أن يُزيل الفرق بين السطوح والأعماق(2).

وفي أواخر السبعينيات وعلى مدى الثمانينيات، تعرّضت البنيوية للهجوم من جانب من يطلقون على أنفسهم بـ(ما بعد البنيويين) الذين اتهموها أو صوّروها بأنها محاولة علمية لاختزال اللغة والأدب، إذ إن (ما بعد البنيويون) وصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص أن تتجاوز بها عمل الشفرات، وكل هذا الاتهام ظالم، لأن البنيوية لم تعمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات، ولم تقل أنها مُتّسقة بصورة مطلقة(3).

أن فنون ما بعد الحداثة عملت على أطر واسعة من البنيوية، فأفادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل، فضلاً عن الشمولية، أي تحليل الظاهرة من خلال عناصرها، وإبراز الكيفيات التي تُبنى عليها، أو من خلال العناصر الداخلة فيها، دون الإشارة للمُنتج (المؤلف)، فالبنيوية (تنادي بموت الإنسان

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص85.
(2) ستروك، جون، المصدر السابق، ص98.
(3) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص110.

وموت التاريخ)، وتدرس النصوص الفنية كبنى مستقلّة، إذ أننا أمام طروحات تتشارك مع مُجمل التحوّلات الكبيرة التي طرأت في فكر ما بعد الحداثة الذي يوصف باللاعقلاني، إذ إن ولادة تيارات فنون ما بعد الحداثة وجدت أرضية خصبة في البنيوية وما تلاها من حركات النقد الحديثة، وفي كل الأحوال اتجهت البنيوية إلى "دراسة البنيات اللغوية والأدبية والأساطير، وبنية اللاوعي وبنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الأشكال"[1]، ولم تكن مجرد دراسات مقترنة بفكر ما بعد الحداثة فحسب، وإنما كانت تُشكّل فاصلة مُهمّة في تحوّلات المعرفة الجمالية، كخبرة إنسانية، إلى مجموعة علاقات بنيوية، تُمثّل هاجساً مُهماً في الافتراضات الجمالية داخل بنية العمل الكلية.

التفكيكية:

التفكيك كلمة لم تكتسب هالتها إلاّ في أيام البنيوية، إنها حركة بنيانية، وضد البنيات في الوقت نفسه، فنحن نفكك بناء لنبرز بنياته، أضلاعه.. ولكن نفك في آن معاً البنية الشكلية المعارضة والمخرّبة، البنية التي لا تُفسّر شيئاً، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوةً، إنها حركة بنيوية تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية ولكن أيضاً حركة ضد بنيوية[2].

لقد قدّم الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) مشروعه المعروف

---

(1) رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص32.

(2) عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000، ص114- 115.

بالتفكيك، والذي يُعدّ أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي الغربي عامةً، والمزاج الثقافي الأمريكي خاصةً، وقد حاول كل من الفيلسوفين الألمانيين (فريدريك نيتشه، مارتن هيدجر) تجاوز الميتافيزيقية، من خلال العمل على هدمها، وقد طور (دريدا) مفهوم الهدم، وجعل منه مفهوماً فلسفياً أطلق عليه التفكيك، وأن ما تقوم به النزعة التفكيكية هو عدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر: (المعقول - المحسوس) (الروح - المادة) (الباطن - الخارج) (الدال - المدلول) (الجوهر - المظهر) (المركز - الهامش)[1]. فقد ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بالرعب والدمار الذي لحق بالعالم منذ الحرب العالمية الثانية، إذ خاب العلم في تحقيق الأمان للبشر، فعاد شك العصر عنيفاً، الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة، وارتبط الإحساس بالخديعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا، بإحساس جديد باستحالة المعرفة، وخيّم شك فلسفي جديد على العالم، أنه شك (نيتشه) المقبض والفوضوي[2]، وبذلك يُعدّ التفكيك أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي، فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي، أثارت موجات من الإعجاب، وخلقت حالة من النفور والامتعاض، مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة[3].

(1) الشيخ، محمد وآخرون: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص156.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، 1998، ص299- 300.

(3) رافيندران، سنكران: جاك دريدا ونظرية التفكيك، ت: خالد حامد، مجلة ثقافية، ع34، السنة السادسة، 2001، ص54.

كما عُدّت التفكيكة أهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية، إن لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية، وما تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها (دريدا) لنقّاد الأدب، موضع خلاف كبير، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة، مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرّر من اعتبار النص كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه[1]، فقد مثّل الشك أساس اليقين لدى التفكيكين، فامتد واتّسع ليشمل كل البراهين والفرضيات السائدة منذ حين، فزحزح أركانها وزعزع بناءها باسم (التقويض)[*]، فليس ثمّة شيء اسمه يقين، وعلى خلاف المنهجيات النقدية السابقة، التي سعت إلى تقديم فيض من البراهين المحبكة لمعالجة موضع الأشكال في آلية وصف (النص)، هدفت التفكيكية إلى تشذيب بنيته، والدخول في ملاحظة عميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية، وهذا يؤدي إلى تخصيب متوال للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال، وعليه فإن تشابك وتنازع القراءات فيما بينها يفضي إلى فيضٍ متوالٍ لا نهائي من المدلولات، إذ تُشكّل بُؤراً دلالية وحقولاً لا يحدّها

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص15.

(*) التقويض: مصطلح أطلقه (جاك دريدا) على القراءة النقدية (المزدوجة)، التي أتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى هذا اليوم، وبعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى (التفكيك)، لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) حالها في ذلك حال مصطلح التقويض، على أن التقويض أقرب من التفكيك إلى مفهوم (دريدا) للمزيد مراجعة: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص53.

حد[1]. ويشير مفهوم (التفكيك) إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص بغية إعادة تكوينها، لاكتشاف وإظهار معناها، وعلى هذا النحو تكون للتفكيكية إستراتيجية ذات وجهين، فهي تكشف تعرّي المقولة التي يرتكز عليها النص من جهة، ومن جهة أخرى، بلغت النظر إلى لغة (النص) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية والدوال، إذ لا يمكن، بأي حال، الركون إلى معنى نهائي[2]. وقد هدف (دريدا) إلى تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها، إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية، إذ يقدم لنا بديلاً عن سيميولوجيا (سوسير)، وهو ما يسميه بعلم الكتابة (Grammatology)[3].

ومن ذلك فإن التفكيك، هو سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت، وإضاءة تطرّف اللغة، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة المُوحّدة، وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة: الكلام - الكتابة، الحضور- الغياب، المعنى - اللامعنى، الحياة - الموت، العقلاني - العاطفي، لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى أدوات لإيضاح البنية الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة[4].

---

(1) إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص113 – 114.

(2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، المصدر السابق، ص174.

(3) عناني، محمد: المصدر السابق، ص136.

(4) صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع1722 في 3/ 11/ 2004، ص3.

أما جوهر التفكيك، فهو غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما، يصبح هامشياً في القراءة أو قراءات أخر للّعب الحر للّغة (Free play)[1]، إذ كان لـ(نيتشه)[*] الدور الهام في ترك بصماته على نظرية وتطبيقات التفكيكية، كما كان له دور في نقد الفلسفة الغربية وافتراضاتها المسبقة، والتي لم تفقد شيئاً من قوتها، والتفكيكية في أحد نماذجها، محاولة مقصودة لقلب أنماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج أو لغة، والتي انبثقت من خلال اصطدام الفكر البنيوي المُتقدّم لتقاليد النقد الأمريكي الجديد، والذي أبدى إشارات عن وجود توتّر داخلي وشك ذاتي، لأن لها وجهاً نقاشيّاً يكون أكثر صلابة، يصل إلى أهداف مختلفة[2].

ويسعى (دريدا) بمنهجه التفكيكي، إلى تفكيك المعنى، وأن النص (العمل الفني) ساحة تباينات، وأنه مجال للتوتّر والتعارض وحيّز للتشتّت، إذ يقول دوماً عن القراءة تفكّك البنى وانفجار المعنى وتشظّي الهوية[3]، واتجه نقده للمراكز

(1) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المصدر السابق، ص10.

(*) نيتشه (1844 – 1900): لا يزال مبرزاً بنظر الفلاسفة المعاصرين، كما بنظر أقرانه، فيلسوفاً فضائحياً بلغة الغموض، كما يُعدّ مُفكّراً لا عقلانياً مصاباً بالجنون والعظمة، مدعوماً من قبل معاصريه، وبدون شك مارسوا تأثيراً بهذا الخصوص.

(2) كريستوفر نورس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996، ص23 و ص 63.

(3) حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص21.

الغربية نحو الأسس التي تتمحور حول فكرتين أساسيتين، هما: التمركز حول العقل، وميتافيزيقيا الحضور(**)، إذ يطمح إلى تفكيك كل مراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكّلت حول هذين المحورين، فالممارسة الفكرية حول (اللوغوس)(***)، أنتجت تمركزاً عقلياً صلباً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل

(**) ميتافيزيقيا الحضور: في ابسط تعريفاتها، تعني القول بوجود فلسفة أو مركز خارجي، يُعطي الكلمات والكتابات والأفكار ويؤسس مصداقيتها. إن ميتافيزيقيا الحضور بالنسبة للتفكيك (دريدا) تمتزج عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة، بوصفها حضور مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل العام وتنظيم نسقها: حضور الشيء أمام العين بوصفه (Edios) الحضور كونه مادة / جوهر الحضور الزمني، كونه نقطة الآن، الحضور الذاتي للآن (الوعي – الذاتية – الحضور المشترك للذات والآخر) ينظر: إلى فلسفة جاك دريدا، ت: أدريس كثير، علي الدين خطابي، دار الشرق، 1991، ص14.

(***) اللوغوس: لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تُعبّر عن الفكر الداخلي، ويستخدم اللفظ اصطلاحاً، في الفلسفة، للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، كما يستخدم اللفظ اصطلاحاً، في الديانة المسيحية، للإشارة إلى كلمة الله (يسوع) بوصفه المبدأ الثاني في التثليث، وما يقصد إليه (دريدا) بالكشف عن نزعة (مركزية اللوغوس)، هو تدمير تأثيرها الطاغي، وتدمير مبدأ الأصل الثابت وما يقترن به من مفهوم الغائية أو العلية، وتأكيد أهمية الكتابة التي لن تغدو تابعاً بل أصلاً، والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تنغلق على دال مركزي، بل البحث عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة، من حيث هي الأصل الممكن للغة. للمزيد ينظر: كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص274.

لشروط، لأن ربط بنية ومعنى الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير، أما فكرة الحضور، فإنها تواكب اللوغوس، وتمثّل مبدأ راسخاً مفاده أن الموجود يتجلّى بوصفه حضوراً، أي أن الوجود الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء[1].

وميتافيزيقيا الحضور، ذلك التعبير الذي وجده عند (هيدجر)، يعني به الاعتقاد بوجود مركز، وهو ما يعنيه بـ(الحضور خارج النص) أو خارج اللغة، يكفل ويُثبت صحة المعنى، دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث في حقيقته. ويقول (دريدا) أن مثل هذا الموقف يُعدّ مثالياً في جوهره، وإن هدم (الإحالة) معناها هدم المذهب المثالي أو الروحي في شتّى أشكالها، ويقول (دريدا) إن تاريخ الميتافيزيقيا دأب على إسناد أصل الحقيقة إلى العقل أو المنطق، بمعنى المبدأ العقلي الذي يقوم الكون على أساسه[2].

وميتافيزيقيا الحضور التي يمكن القول أن هذه النصوص تؤكدها وتزعزعها في آن واحد، هي الميتافيزيقيا الوحيدة التي تكمن خلف تفكيرنا كلّه، وتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري، ولذا فإنها تتحدّى إمكان تحديد الوجود بوصفه حضوراً، وكتب (دريدا) أن إطار تاريخ الميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضوراً بكل معاني هذه الكلمة، ومن الممكن أن نبين أن كل الكلمات المتصلة بالمبادئ أو بالمركز قد ظلّت تُسمّى باستمرار ثابت حضور،

(1) إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت، ص320.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص51.

سواء كان اسمه (Eidos أم Arche أم Felos أم Energeia أم Ousia) الجوهر، الوجود، المدة، الذات)، أو كان التعالي أو الوعي أو الله أو ما إلى ذلك[1]. وإن كُلاً من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) اللذين يُعدّان من أباء البنيوية قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهذا ما اعترض عليه (دريدا) بشدّة، إذ يعتقد أن اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي، بل يتبع قوانين اللاوعي، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور[2]، أما مصطلح (الاختلاف والإرجاء)، فإن مصدره نظرية (دريدا) التي تزعم عدم وجود أي معانٍ مُحدّدة للكلمات، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها، وإرجاء المعنى إلى أجلٍ غير مُسمّى، أما مصدر مصطلح الاختلاف، فهو مذهب (سوسير) القائل بأن سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك، وهذا هو الأصل الذي بنى عليه (دريدا) مفهوم الاختلاف لديه[3]. ويمكن القول أن التفكيكية لا علاقة لها بتلك النماذج من الفكر المُتطرّف المضاد للمعرفة، الذي يدّعي بأنه تخطّى كل الفروقات بين الحقيقة والزيف، والعقل والبلاغة، الحقيقة والخيال... إن هذه التصريحات تناهض بجلاء الفكرة السائدة بأن التفكيكية هي نوع من اللعب اللفظي المصقول والمصعّد، يهدف إلى

---

(1) ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، المصدر السابق، ص187.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص153.

(3) المصدر نفسه، ص19.

تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي الصرف[1]، ومن هذا المنظور تتجلّى التفكيكية كنوع من الخطاب قادر على التعامل مع تخبطات الفكر العقلاني، ومع أعراض تلك الأزمة في نظام المنطق واللغة والتمثيل[2]. إن إستراتيجية التفكيك قد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى والإستراتيجية تقوم على حركتين متقابلتين:

1. حركة قلب مفاهيم الميتافيزيقيا بحل شبكة التعارضات والتراتبات التي أقامتها الميتافيزيقيا بين المفاهيم وترتيبها.
2. حركة زحزحة ما تم قلبه، حتى لا تدخله الميتافيزيقيا من جديد، وذلك بتحديد الحدود ورسمها وبيانها، ونقل المفاهيم واجتثاثها من أصولها، وزرع مفاهيم جديدة لتطعيمها بها[3]، ومن ثمّ فإن موت المؤلف، انتفاء القصدية وغياب المركز الثابت، واللعب الحر للدوال، تعدد القرارات والتفسيرات اللانهائية والمراوغة، التناص[*]، الأثر[**]، الانتشار[***]،

(1) نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية، معالجة ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ت: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب ت: ص 46 – 47.
(2) المصدر نفسه، ص59.
(3) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص157.
(*) التناص: عرفته (جوليا كرستيفا) بأنه إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

ومفهوم التدمير في الفن إن هذه تمثل (إستراتيجية التفكيك)، كما تُفعّل من اشتغالاته في النتاجات الأدبية والفنية لتيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة، في حين يلخّص (رولان بارت)(*) في مقالة له (من العمل إلى النص)، نشر في عام 1971، إستراتيجية التفكيك فيما يخص مفاهيم اللغة والمبادئ المتداولة التي يمكن إسقاطها على فنون ما بعد الحداثة في الساحة النقدية، وهي:

(**) الأثر من مقولات التفكيك الأساسية يتأتى من غياب الشيء عن موضعه، فالأثر ليس حضوراً، ولكن ظل حضور، يتصدع وينتقل ويتأجّل، وإن ما أكدته التفكيكية وما حوّلته إلى هدف، هو أن (النص) يدخل في عملية إنتاج متواصل حتى بغياب مُبدعه، وهو بنية آثار لا نهاية لها، تُتيح سلسلة من الإحالات اللامتناهية، يقوم الأثر باجتياح علاماته مُحوّلاً عملياتها إلى أثر لا مُتناه. ينظر: الحلاّق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص16.

(***) الانتشار أو (التشتّت): يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكّم بها، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحي بـ(اللعب الحر) الذي لا يتّصف بقواعد تحدّ هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتُثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بُعداً خاصّاً عند (دريدا) الذي يُركّز على فيضان المعنى وتفسّخه. الرويلي ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص66.

(*) رولان بارت: ولد في شاربور 1951، نشأ في باريس ونال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون 1939 بعد الحرب الثانية، درس في جامعتي بوخارست والإسكندرية منذ عام 1960، درس في الكلية العلمية للدراسات العليا، وفي سنة 1976 أصبح أستاذ في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس.

أ. يقوم النص/ العمل الفني بتعدي حدود العقلانية والقرائية وقواعدها مُتخطّياً كل الأنواع والهرميات التقليدية.

ب. إن النص/ العمل الفني يعكس العمل التقليدي، ويتم اكتشافه فقط من خلال نشاطه لإنتاج اللغة/ الشكل.

ج. النص/ العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لا نهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المُشتّت للدوال، وهي عملية لا يمكن تصورّها حول مركز أو إغلاقها.

د. لّما كان النص/ العمل الفني يتكوّن من إشارات ولغات ثقافية لمؤلفين/ فنانين مجهولين، ولا يمكن تتبعها، فإن يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها.

هـ. القارئ يفتح النص/ العمل الفني ويحرّكهُ، ينتجه في عملية اشتراك لا استهلاك.

- كتابة كلمة (المؤلف)/ الفنان لم تعد تُشير إلى الخصوصية، بل أصبحت مثاراً للسخرية، والمؤلف/ الفنان لم يعد يُبدئ النص/ العمل الفني أو ينهيه، يستطيع أن يزور النص/ العمل الفني بوصفه ضيفاً عليه.
- العمل الفني مرتبط باللذة الجنسية[1].

وهكذا صارت التفكيكية تُخرّب كل ما جاء في التقليد والموروث، بأسلوب فيه الكثير من الإثارة، من جهة، والكثير من الغموض والتعمية، من جهة أخرى، وصار النموذج الوحيد الذي قدّمه التفكيك للقراءات التأويلية، هو

(1) Roland Barthes from work to text “Image” music-text. P. 164.

في: حمّودة عبد العزيز: المرايا المُحدّبة، ص349 – 350.

(اللانموذج)، ولِمَ يكون (اللانموذج) هو النموذج ؟ والصيرورة(*) هي القانون، طالما أن لا حقيقة في هذا العالم، وإذا كان من حقيقة، فهي مجموعة من الاستعارات والمجازات والأوهام التي بنى عليها الناس حقائقهم[1].

في حين أن أنصار ما بعد الحداثة يهاجمون التمركز حول اللوغوس، لأن اللوغوس أو المبدأ المطلق الثابت، هو مبدأ غير موجود، ولأنه غير موجود، لا يمكن التمركُز حوله، أما استحالة وجوده فمردّها إلى اللاهوت اليهودي الذي صار لاهوتاً بلا مركز، أو لاهوتاً بلا مبدأ مُطلق وثابت منذ (التيه اليهودي)[2].

أن تضمين فكر ما بعد الحداثة، الخطابات التفكيك ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والقياسات المنطقية، وتحتفي بالتحوّلات الآنية والتبدّلات، مما ولّد علائقية بين أنموذج الجمال المعتمد على أسس اللامنطق، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة معيّنة، ومن ثمّ فإن التفكيك يستحدث إزاحات نصّية، تقلب المُسلّمات المُتعارف عليها في فكر الحداثة، من خلال التلاعب ظاهرياً بالشكل والمعنى للوحدات النسقية، ومن ثمّ تعطيل أنشطة النقد الذي يقف مجابهاً للعدمية وانتشارها في منظور ما بعد الحداثة ، أما المُتلقّي فقد

(*) الصيرورة: التغيير في ذاته من حيث أنه انتقال من حال إلى آخر، ويقابل الثبوت والسكون، وعدّها (هيرقليطس) صراعاً مع الأضداد ليحل محل البعض. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، ص 108.

(1) غضن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2002، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص109.

شكّل أحد أساسيات التفكيكية، إذ إن الاهتمام بالقارئ أو المتلقي والتركيز على دوره كذات واعية لها نصيب عظيم من النص/ العمل الفني وإنتاجه، وهذا ما سعت إليه نظرية التلقّي (نظرية الاستقبال)(**)، ويُعدّ هذا أحد المكونات الرئيسة لإستراتيجية التفكيك، لأن العلاقة ما بين أركان التفكيك ونظرية التفكيك أهم وأعمق من علامة التزامن أو (المجاورة)، إنها علاقة قربى ودم[1]، إذ أصبحت نظرية التلقّي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن المنصرم، إنها ثمرة جهد جماعي

(**) نظرية الاستقبال: نظرية ذات تفرّعات عديدة واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجيه النقدي، والجامع الذي يوحّد بين المتسبين إليها، هو الاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانيه. إن القراءة هي عملية جدلية مُتبادلة مُستمرة ذات اتجاهين، من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان، فكل قراءة تعمل على إيجاد ما تدفع به إلى الواجهة، مما ينجم عنه، من ثمّ، ما يندفع بالاتجاه المضاد: إلى الخلفية، أما فيما يخص المعنى، فيرى (أيزر) أن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده، وإنما هو تأثير (تصوير البسمة) يجب معايشته والإحساس به، فيقع في منتصف المسافة بين الوجود العادي، إذ يمكن معايشة المادة وإحساسها، وبين التفكير وملكته، حتى يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص، وإنما هناك أنماط وهياكل تُثير القارئ حتى يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تُهيّئ مظاهر الحقيقة المخفية، ومن ثمّ يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته، حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة. ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص190– 194.

(1) حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص322.

كـان صـدىً للتطـورات الاجتماعيـة والفكريـة والأدبيـة في ألمانيـا الغربيـة في الستينيات المتأخرة[1].

وهناك عدد من المحاور الـتي تُعـدّ مـصادر فكريـة مُـؤثرة في ظهـور نظريـة التلقّي ورواجها، تتمثل بـ(الـشكلانية الروسـية)[*] و(بنيويـة بـراغ) و(ظواهريـة أنجاردن) و(هرمنيوطيقا[**] هانز جورج جـادامر) و(سـيميولوجيا الأدب)[1]، في

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: د. عز الـدين إسماعيـل، ط1 النـادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص8.

(*) الشكلانية الروسية: نوع من التحليل الأدبي الذي نشأ في موسكو وبتروغـراد في العقـد الثاني من هذا القرن، كردّة فعـل ضـد التأكيـد الـسائد في النقـد الروسـي للمحتـوى، وللأهمية الاجتماعيـة لـلأدب، ففـي البـدء اسـتخدم خـصوم هـذه الحركـة مـصطلح الشكلانية ازدراءً، وذلك لتأكيدها النماذج الـشكلية للأصـوات والكلمـات بـدلاً مـن موضوعات الأدب، وقد أسهمت الشكلانية الروسية إسهاماً خطـيراً في تطـوير نظريـة التلقّي، ذلك أن هذه الحركة المهمة في بواكير القـرن العـشرين قـد ارتبطـت بــ(النقـد الجديد)، وهو (نقد راج في الثلاثينيات والأربعينيـات وامتـد إلى الخمـسينيات، يرتكـز على جماليات النص الأدبي)، أو بـ(البنيوية)، وهذه الارتباطات لم تكن بغـير أسـاس، ذلك بأن عناية الشكلانيين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الـدقيق للقافيـة والـشكل الشعري. للمزيد ينظر: م. هـ. أبراجز: المدارس النقدية الحديثة، في معجم المصطلحات الأدبية، ت: د. عبد الله معتصم الدباغ، مجلـة الثقافـة الأجنبيـة، ع3، الـسنة 7، 1987، ص49. وكذلك: هولب، روبرت: نظرية التلقي، المصدر السابق، ص69-70.

(**) هرمنيوطيقا (علم التأويل): مصطلح يوناني الأصل يُشير إلى عملية التفسير، ويبدو أن ذلك هو سبب الأسطورة التعليلية، التي كانت تصل مسمى العلم بالإله هرمس الـذي اكتشف اللغة والكتابة، فزوّد البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنـى وتوصـيله، وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته، ثم اتسع مدلولـه

=

حين أن نقد استجابة القارئ لا يُشير إلى نظرية نقدية مُعيّنة، وإنما يُركّز على عملية قراءة العمل الأدبي، إذ ينقل نقّاد استجابة القارئ اهتمامهم من العمل الأدبي بوصفه بناءً مُنجزاً من المعاني، إلى استجابات القارئ، وبهذا يتحوّل العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ[2]، وما نظرية التلقّي إلاّ تطبيق تاريخي للنظرية المُستندة إلى استجابة القارئ، إذ أنها - مثل أي نقد مبني على استجابة القارئ - تُركّز على تلقّي النص الأدبي، إلاّ أن اهتمامها ليس باستجابة قارئ فرد في وقت معين، ولكن بالاستجابات المُتغيّرة المُفسّرة والمقيمة للجمهور القارئ عامة، للنص أو النصوص نفسها على مدى مُدّة من الزمن[3].

وخلاصةً لأبرز معطيات نظرية التلقي، هو أن كُلاً من المعنى والشكل في العمل الفني، ينتُجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقّعات مُستمدّة من أنّه قد تعلّم أهدافاً ووظائف وعمليات الأدب أو الفن، فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع، فالمعنى والشكل ليس خصائص مُقتصرة على العمل الفني، بل خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ، إلى حدٍّ ما، المُبدع المُشارك للعمل ومعناه وقيمته[4].

=

مع فلسفة الظواهر، وأصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقى فيما بينها حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية، التي تصل بين النص المُفسِّر والمُفسَّر، والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير أو التأويل. للمزيد ينظر: كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص274 – 275.

(1) كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص11.

(2) م. هـ. ابراجز: المدارس النقدية الحديثة، المصدر السابق، ص46.

(3) المصدر نفسه، ص48.

(4) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص322.

ونقطة الانطلاق عند (أيزر) هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وأن المعنى هنا ليس المعنى المُختبئ في النص - كما هو الأمر في الفهم التقليدي - بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص، أي بوصفه (أثراً يمكن ممارسته)، وليس (موضعاً يمكن تحديده)، إذ إن (أيزر) لا يرى في العمل الأدبي نصاً محضاً أو ذاتية محضة للقارئ، ولكنه يشملهما مجتمعين، وعلى أساس ذلك يقيم (أيزر) إستراتيجيته التحليلية، على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار، هي:

أ. النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بملء فجواته.

ب. فحص عملية معالجة النص في القراءة.

ج. فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ، وتحكمه في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية[1].

ويمكن القول أن المتلقّي للعمل الفني لا يُفسّر العمل بطريقته، بل يُعيد قراءته وتشكيله، لأن العمل الفني ليس مُغلقاً، ويتحمل قراءات مُتعددة، بمعنى أن كل قراءة هي صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، أو أن نأتي بقراءة أخرى نفككها لتصبح إساءة قراءة، إذ إن المتلقي أو القارئ فقط، هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ولا يوجد نص أو لغة أو علاقة أو مؤلف[2]. ولهذا فإن التفكيك لدى (دريدا) يقوم على مقولات أساسية: تنظيم إستراتيجية في

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص18 - 19.

(2) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المصدر السابق، ص285.

القراءة والتأويل، تصديع بنية الخطاب واستيضاح المطمور من شبكته الدلالية، ومن أهمها مقولة (الاختلاف)، والتي تعني لديه الإزاحة التي تضحى اللغة بوساطتها أشبه ببنية من متغيرات الحضور والغياب، ومقولة (التمركز حول العقل) التي صاغها لهدم اليقين المُطلق في الفكر، لتأسيس بنية قوة في خارطته(1).

ومما يستحق الذكر أن مفهوم (التغريب Defamiliarization) عند (شكلوفسكي) هو من جهة المفهوم الذي غلب الربط بينه وبين الأداة، ومن خلال مقالاته نجد تأكيد ما إذا كان (التغريب) نمطاً من الأداة، أو هو الخاصية المُحدّدة له، وفي كل الأحوال فإن (التغريب Ostranenie) يُشير إلى خاصية بين القارئ والنص، تنزع الشيء من حلقه الإدراكي العادي، وهو بهذا المعنى يُعدُّ العنصر التأسيسي في الفن أجمع: "إن أداة الفن هي أداة (تغريب) الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولابد من إطالتها"، ومما يمكن قوله، أن هناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما، فمن جهة تُلقي هذه الأداة الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية، على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي، وهذا ما يقترب مما قصده (برتولد بريخت) بما مساه (جوهر التغريب)، ومن جهة أخرى، فإن الأداة تُعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه، فهي تُرغم القارئ، بمعنى ما، على تجاهل التصنيفات الاجتماعية، من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن(2).

---

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص107.

(2) هولب، روبرت: نظرية التلقي، المصدر السابق، ص75 – 77.

وأخيراً، فقد فتحت التفكيكية الطريق لاكتشاف الإمكانات التقنية والشكلية التي يختارها الفنان، من دون التمييز بين الفن المُبدع، وبين ما هو مُجرّد فن ارتجالي، إذ إن هناك تناقضات كثيرة في المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة، إذ إن الحداثة اهتمت بـ:

1. الدادائية.
2. الدعوة للشكل المفتوح.
3. اللعب.
4. مناهضة الشكل المُنتهي.
5. الفوضى التخريبية.
6. المصادفة.
7. الإنهاك أو الصمت.
8. المشاركة.
9. معاداة الإبداع.
10. الصيرورة أو الأدائية الفردية.
11. الدعوة إلى التفكيك.
12. معاداة السرد.
13. تبنّي القراءة الخاطئة.
14. سيادة الدال.
15. أهمية المكتوب.
16. الغياب أو التشتت.
17. البعد الأفقي والإدماج السطحي.

18. الشفرة الشخصية.

19. الاحتفاء بالتاريخية الهامشية.

20. الرغبة والاختلاف[1].

ففهمنا لما بعد الحداثة ولتحولاتها الاجتماعية، سيساعدنا على فهم العصر، وعلى استيعاب الحداثة نفسها، التي نلهث وراءها قرونا دون اللحاق بركابها، فالعالم فكرياً وتاريخياً مع ما بعد الحداثة، ليس كما كان قبل ظهورها، لاسيما في نزعتها الشكّية التي أعادت التفكير الغربي إلى مساءلة أسسه التي يقوم عليها، والسؤال عن مدى رغبتنا في تجاوز دور التابع السلبي إلى ترسيخ وجودنا كفاعل رئيسي في العصر[2].

السيميائية (*)

تعرّف السيمياء غالباً بأنها دراسة الإشارات والمشتقة من (Semeion)، وتعني العلامة، وهي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تُمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات، بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص142 – 143.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص89.

(*) يرجع مصطلح (السيمياء) إلى مصدرين: الأول (بيرس 1839 – 1914) الذي يُعدّ أصل التيار (السيميوطيقي)، والثاني: (سوسير 1857 – 1913) الذي يُعدّ الأصل في التيار (السيميولوجي)، وقد ركّز (سوسير) على الوظيفية الاجتماعية للإشارة، في حين يركز (بيرس) على الوظيفية المنطقية، والمصطلحان (سيميولوجيا) و(سيميوطيقيا) يُغطّيان نظاماً واحداً، فالأوربيون يستعملون الأول، في حين يستعمل الثاني الناطقون باللغة الانكليزية.

نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغيّرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية[1]، إذ يهتم علم السيمياء بدراسة العلامات، ويؤكد (بيرس)(**) أن كل شيء يُدرك بصفته علامة، ويشتغل كعلامة، ويدل بوصفه علامة، فالتجربة الإنسانية هي سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة[2]. أما فن الرسم، فهو بمثابة نسق(***) علاماتي، ينطلق من خاصيّته التركيبية لعناصره الإنشائية، وبنائيته التي يحكمها التعالق ما بين العناصر (الأشكال والفضاءات).

---

(1) روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغانمي، ط1، 1994، ص13 – 14.

(**) بيرس: فيلسوف وعالم منطق أمريكي وأحد مؤسسي علم السيميوطيقا، ولد في كامبردج في ولاية ماستشوستس الأمريكية، ودرس في جامعة هارفرد، وقد وضع بيرس، على النقيض من نظرية المعرفة المثالية الذاتية، نظرية مثالية موضوعية في التطوّر، تقوم على أساس مبدأ الصدفة والحب، بوصفه القوة الموجّهة للتطور. للمزيد ينظر: روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص488.

(2) بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس، مجلة علامات، ع1، السنة الأولى، 1994، ص5.

(***) نسق (System): نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكّل كُلاً مُوحَداً، وتقترن كُليّته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية)، ويمكن القول - إجمالاً - أن الاهتمام بمفهوم النسق يرجع إلى تحوّل بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية، التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، إذ يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً بالبنيوية - بمفهوم الذات المُزاحة عن المركز. للمزيد ينظر: كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص291.

والتي توحي بالمستويات المعرفية، من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل الفني، فضلاً عن مستوياتها النسقية الدلالية (الخطوط والألوان والمساحات). إن تلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلامة(*) داخل التكوين العام، ابتداءً من الوحدة الصغرى في التكوين، حتى آخر علامة دلالية تتحدّد بتشفير مُعيّن، وفقاً لمدلولها الرمزي البصري، حتى مدلولها التام الكامل، بوصفه عملاً فنياً تحكمه العلامة لرموزه وأجزائه، وهو بمثابة شفرة لنظامها العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكُلّها المُتكامل(1).

ويمكن القول أن السيمياء، هي دراسة الشفرات والأوساط، فلا بد لها أن تهتم بالإيديولوجيا، والبنى الاجتماعية - الاقتصادية، والتحليل النفسي.. وقد تأثّر تطورها من الناحية التاريخية بالبنيوية الفرنسية، وما بعد البنيوية، وحفريات (ميشيل فوكو)، والفرودية الجديدة عند (جاك لاكان)، وعلم الكتابة عند (جاك دريدا)(2)، فالدال والمدلول (العلامة ورمزها) لهما ثلاثة أشكال سيميائية، تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق، وكالاتي:

1. العلامة الأيقونية (Icon): هي العلامة الارتباطية بين الدال والمدلول.

(*) العلامة (Sign): الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها، بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقّاها، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تُؤلّف بين دال ومدلول، في علاقة تُنتج دلالة، وإن كان الدال قرين البُعد الحسّي الذي يصافح سمعنا عند تلفظ الكلمات، فإن المدلول هو البُعد التصوّري، أو المفهوم الذي نعقله من هذا الدال. المصدر نفسه، ص287.

(1) المصدر نفسه، ص67.

(2) شولن، روبرت: السيمياء والتأويل، المصدر السابق، ص15.

2. العلامة الاشارية (Index): هي العلامة السببية بين الدال والموضوع (علامة منطقية).

3. العلامة الرمزية (Symbox): هي العلاقة غير السببية بين الدال والمدلول[1].

فكانت السيميائية تسعى إلى الكشف عن أنشطة البنى العلامية داخل العمل الفني، وتحديد اشتغالات تلك العلامات، التي تطبع خصائص البنية العامة للتكوين، إذ يُدرس (الشكل) عبر علاقة الدال والمدلول، وتحقيق معرفة الكشف عن البنيات العميقة والسطحية، إذ كانت العلامات، في النتاج الفني، تمثل شبكة من العلاقات القائمة على تراتبية الأنساق واختلافها، بحيث يكون إنتاج المعنى، وتوليد صوره أساساً في تحويل العلاقة العلاميّة كدلالة رمزية للبنى، من تركيب سياقي ذي معنى جديد من الدلالة إلى آخر كلّي يرتبط بسياق لم يتحقق بعد، أي أن البعد التأويلي له يرتبط بظهور إشكالية جديدة في تنسيق العلامات القائمة في العمل الفني[2].

في حين أن للعلامة في فن الرسم ثلاثة اتجاهات، هي:

- الاتجاه الأول: علاقة العلامة فيما بينها داخل التكوين العام من ناحية التأويل.

---

(1) فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988، ص13.

(2) القرغولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص80.

- الاتجاه الثاني: التركيب العلاماتي Synta بين علامة وأخرى
- الاتجاه الثالث: علاقة العلامة بما تدل عليه Sygmamtigue[1].

ويمكن القول أن الأنساق الجمالية وفق علاميتها اتصفت بوظائف جانبية أخرى، فمنها من تعامل مع المجهول من تلك الأنساق، ومنها من وقع خارج نطاق الشفرات المنطقية(*)، بإعادة خلق الخيال، وهي عبارة عن ما يسمى بالفنون المعرفية، وفنون الترفية، وكلاهما له علاقاته المُميّزة[2]، وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي شهدتها السيمياء في عالم اليوم، فإنها ما زالت في مرحلة نشوئها، وما زالت لم تكتمل لتكون علماً من العلوم حسب المفهوم العلمي للمسميات، ولها ثلاثة اتجاهات:

- الاتجاه الأول: السيمياء التواصلية (**).

(1) الناصري، ماهر كامل: العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.

(*) خارج نطاق الشفرات المنطقية ⇐ اللامرئي واللامحدود واللامعقول.

(2) مارتن، مارسيل: اللغة السيميائية، ت: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964، ص116.

(**) السيمياء التواصلية: يتزعم هذا الاتجاه (سوسير)، ويُعدّ كل من (بريسنس، مونان كرايس، أوستين، بربيتو) أهم أنصار هذا الاتجاه، وقد ذهبوا جميعاً إلى أن العلامة (ثلاثية البناء)، هي (الدال – المدلول – القصد)، وبذلك ركزّوا على الاتصال في مفهوم العلامة، وهي ما سُمّيت (بالسيمياء التواصلية)، وبناءً على ذلك، أورد (لي روبير) تعريفه الشهير العلامة، على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما) بنفنست، أميل: سيميولوجيا اللغة، ص173.

- الاتجاه الثاني: السيمياء الدلالية (***).

- الاتجاه الثالث: السيمياء الثقافية (*).

والسيمياء علم واسع يحتوي البنائية ومن فوقها علم اللغة، ويتداخل مع علوم أخرى، ولكنّه منهج نقدي يرتكز على علم اللغة، بوصفه وأخلاقيته، ويترجمه بعضهم (بعلم العلامات)، ويترجمه بعضهم الآخر (سيميائية)، وقد يقال له (الرموز) في أحيان أخرى، ويرفض (سوسير) الرمز، ويستعمل الإشارة بدلاً منه، والسيميولوجية، هي علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بما فيه من رموز وإشارات، هو نظام ذو دلالة[1]، وهناك أيضاً (سيميولوجيا الثقافة) التي تنطلق من "عد الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية"، والثقافة التي تنطلق من "عد الظواهر الثقافية

(***) السيمياء الدلالية: يُعدّ (رولان بارت) في مقدمة أنصار هذا الاتجاه، والذي نظر إلى العلامة على أنها ذات (وحدة ثنائية المعنى)، أي أنها ذات (دال ومدلول)، وما يُميّز هذا الاتجاه عن غيره في نظرة (بارت)، هو أن علم العلامة يمتاز بالجزئية وليس الكلية، وما هو إلاّ فرع من فروع علم اللسانيات. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996، ص39.

(*) السيمياء الثقافية: مثل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت، أُطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو - تارتو)، والذين يرون أن العلامة تتكوّن من ثلاثي (الدال والمدلول والمرجع) لقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962، بعمل منهجي يُنظّم أنظمة العلامات في تصوّر أن لكل من البشر والحيوان، وحتى الآلات، علامات، وتسمى (نسقاً للعالم) للمزيد ينظر: الناصري، ماهر كامل: العلاماتية في رسوم محمد مهرالدين. المصدر السابق، ص57.

(1) جيرو، بيير: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ت: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، 1992، ص9.

موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفية للأشياء الطبيعية وتسميتها، وبذلك تكون مجالاً لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة، وتلعب دور البرنامج، وتشتغل كتعليمات، ويرى هذا الاتجاه أن العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى هي الدال والمدلول والمرجع[1].

وأخيراً، فقد حصل انهيار كبير - في مرحلة ما بعد الحداثة - في صيغ الثقافة التي كانت سائدة في تيارات الحداثة، وان هناك تبدّل في معايير النظر إلى الجمال كقيمة سامية في مجال الفنون التشكيلية، فضلاً عن أجناس الفن الأخرى، وأصبحت المناهج النقدية الحديثة، من بنيوية وتفكيك وسيمياء، تُراعي الخصائص الفكرية والبنائية لطبيعة تُشكّل البنى المجاورة للفن.

وهكذا فإن جوانب الحداثة التي تُعدّ عناصر إرساء ما بعد الحداثة، من أشد عناصرها تطرّفاً، هي رفض المحاكاة أو التمثيل وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه، خصوصاً نبرة السخرية و(اللهو)، ومنها رفض صورة العمل المتكامل، أو الذي يتمتّع (بوحدة عضوية)، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ و(إغاظته) محل التعاون معه، ورفض فكرة الشخصية والحبكة بوصفهما مفهومات فنية غير مقبولة، بل ورفض (المعنى) نفسه بوصفه وهماً لا أمل له ولا رجاء فيه، والاعتقاد بأنه من العبث محاولة فهم العالم، ومن العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه، وهي مدرسة في إعلاء المُثل الأعلى للذاتية، إذ يتحول إلى (الأنا وحدية)، مع رفض نغمة التباكي على مصير العالم، بل أن المدرسة تسخر من

---

(1) داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص7.

ذلك وتضحك[1]، أن ما بعد الحداثة قد ترعرعت ونشأت في ظل ظروف متناقضة داخل المجتمع ما بعد الصناعي، فقد استفادت من طروحات الحداثة في تغيير أنماط وآليات عملها، والركون إلى الأحداث التي عصفت القرن العشرين، وعدّها مرجعاً لا غنى له في تأطير حركاتها الفنية المُتسارعة.

وهناك من يرى أن ما بعد الحداثة لم تقم إلاّ بدور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية، وبعدها ستتمكن الحداثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات السريالية والدادائية والوجودية وغيرها، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، وقامت بزعزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي، وجرّه نحو مناطق أكثر إنسانية، فهل ستلعب ما بعد الحداثة الدور نفسه، أو ستتمكن من تقويض الحداثة مع أسسها لتقف على أنقاضها، ولتدخل الإنسانية نفسها في دورة حضارية يُطلق عليها الآن ما بعد الحداثة، ولكن لا أحد يستطيع أن يتنبأ بنهايات المستقبل، فربما نعيش على أعتاب عصر جديد تفتتحه ما بعد الحداثة، لكنها لا تمتلك، وهي لا تدّعي أنها تمتلك، مؤشرات حتى نصل إلى نهايات هذا العصر[2].

وبعد التعرّف على المحاور الفكرية والنقدية والمنهجية ذات التأثيرات المباشرة وغير المباشرة باتجاهات وتيارات فن ما بعد الحداثة، ونستعرض هذه الاتجاهات والتجارب الفنية لـ(ما بعد الحداثة):

---

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص56.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص88.

الفصل الرابع

التعبيرية التجريدية

الفصل الرابع

التعبيرية التجريدية

(Abstract Expressionism)

اللذة واللعب الحر للاوعي:

حركة ظهرت في مدينة نيويورك، في الأربعينيات من القرن العشرين، أكدّت على التعبير الشخصي العفوي، القيم الفنية الحرة، المعالجات التقنية للرسم، التمثيل الذاتي للرسم، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس وعلى الإيماءات، وكيفية الرسم بتلقائية، عُرفت بـ(الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية أو (البُقعية)، إشارةً إلى شكل البُقع على سطح اللوحة، كما أطلق عليها في أمريكا اسم (التصوير الفعلاني) أو (التصوير التحرّكي) أو الحركي[1].

ظهرت التعبيرية التجريدية كأولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب. تمتد جذورها إلى الدادائية والتجريدية العضوية السريالية، كما تُعدّ من أهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة، والتي اشتقت بدورها (مصدرها) من الدادائية في باريس في العشرينيات من القرن المنصرم[2]، ففي عام 1940 حلّت نيويورك محل باريس عاصمة للفن الحديث، ولا ريب في أن وجود المتاحف الفاخرة، الوسطاء الأذكياء، مُتقني اللوحات الأغنياء، وجمهور واسع مُتطلّع ساعدها في ذلك كثيراً، لكن نزوح عدد كبير من الفنانين الأوربيين إليها، ربّما كان حاسماً في تبوّئها هذه المنزلة، فـ(موندريان، ليجير، ودوشامب) كلهم في

(1) www.artcyclopedia.com.
www.artlex.com.(Art Movements and Periods).

(2) John. A. Walker: Art since Pop, Op. Cit., P. 5.

الواقع أعضاء المجموعة السريالية، وبضمنهم (بريتون) حققوا مستوىً رفيعاً من الإنجاز، كان بمنزلة الإلهام للفنانين الأمريكيين، فلقد كان الأمريكيون يتعقبون الحوار الذي كان متواصلاً في الفن الأوربي منذ بداية هذا القرن، وصار في مقدورهم مراجعة المناقشات الحاصلة والمشاركة فيها، وعرض مساهماتهم في بنية الفن الجديدة[1].

وثمّة عبارات أو مصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة هذه الحركة الشاملة، مثل (الصور – الجدران)، (اللوحات البنيوية)، (اللون الواحدي)، (التصوير اللغوي)، ومن فنانيها (هانز هوفمان، أدولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي كوننغ، كلايفورد، بارنيت نيومان، فزانز كلاين، جاكسون بولوك...)[*] وغيرهم[2].

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص251 – 254.

(*)

- هانز هوفمان: (1880 – 1966): يُعدّ الأب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، فهو أمريكي من أصل ألماني، عاش في باريس، وكان له صلة بـ(ماتيس، بيكاسو، غريس)، درس الفن في عام 1932 في الولايات المتحدة، ويُعدّ أول من اخترع طريقة التقطير، ورش الطلاء اللوني.
- أولوف غوتليب (فنان أمريكي 1903 – 1974).
- مارك روثكو (فنان أمريكي 1903 – 1970).
- كوننغ (فنان نمساوي المولد – أمريكي الجنسية 1904 – 1997)
- كلايفورد ستل (فنان أمريكي 1904 – 1980).
- جاكسون بولوك (فنان أمريكي 1912 – 1967)

(2) www.Artcyclopedia.com.
www.artlex.com. (Art movement and periods)

كما أطلق على التعبيرات التجريدية مُسمّيات، مثل (التجريد الفنائي) أو (الآلية) مُتأثرة بـ(فرويد)، في حين أن المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات، كان رفضها لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية التقليدية، وتجسّد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها، اعتماداً على الحركة التلقائية وما يتولد عنها من إشارات أو ارتسامات، لا تُشكّل انعكاساً للواقع، إنما انعكاس لدوافع نفسية ذاتية[1]، إذ تُعدّ الحركة التعبيرية التجريدية حركة في الرسم التجريدي (والفنون التجريدية الأخرى)، واستخدم هذا الاصطلاح في عام 1929 (الفريد اج يار)[*]، ولم تكن أسلوباً فنياً موحداً، وما كان يصرح به الفنانون، هو البحث عن أسلوب ذي دلالات ذاتية تتعدّى الحدود الزمانية، من خلال تصميم تجريدي مُميّز، وهذه الميول شاعت بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا، وكانت مدينة نيويورك مركزاً لها، وتمخّض عن هذه الحركة جماعتا الجناح (الإيحائي)، ويضم (أرشيل كوركي 1904 – 1948)، و(جاكسون بولوك) و(دي كوننغ)، وجناح المجال البصري من حقل اللون، ويضم كُلاً من (بارنيت نيومان)[**] و(مارك روثكو)[2].

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص137.

(*) الفريد، اج ايار: مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك.

(**) بارينت نيومان (1905 – 1970): رسام أمريكي تجريدي شهير.

(2) الدليمي، رياض هلال مطلق: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004، ص147.

ويبدو أن عدداً من الفنانين الأمريكيين الذين تُصنّف أعمالهم تحت عنوان (التعبيرية التجريدية) يُفضّل عبارات مثل (الانطباعية التجريدية) أو (السريالية التجريدية)، اعترافاً بما يدين به لـ(مونيه) في أعماله الأخيرة خاصة، ولاهتمامه، خلافاً للتباهي العاطفي لدى فناني المدرسة التعبيرية، بالمضمون النفساني وما يتطلبه من تلقائية آلية، ولكن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً، والذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر، هو اللاشكلي (Informal) لكون هذا الفن لا يرتبط، في مفهومه العام، بشكل أو إشارة، بقدر ارتباطه باللون، وبالطريقة المُتبعة في استخدام هذا اللون المُعبّر عن الانفعالات المُتمثّلة بتمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والإشارات، دون أن ترتبط بأيّ شكل[1].

وقد استطاع (جاكسون بولوك) في مسيرة قصيرة مُتألّقة ومأساوية معاً، أن يُجيب عن هذه الأسئلة في أعماله الأولى مسحة هوجاء تعزى، في جزء منها، إلى اختياره نماذج خرقاء كتلك التي أختارها رسامو الجداريات المكسيكية، لكن في أوائل الأربعينيات قاده الانغمار في أساليب (بيكاسو وماسون) إلى نوع من السريالية المتأخرة، فرسم صوراً، مثل (حرّاس السر) و(الذئبة) عام 1943، وفجأة، وفي عام 1947، اختفت، وبصورة حاسمة، الرمزية الجنسية، وانقلبت السريالية تجريداً في رسمه، ولبضعة سنوات رسم (بولوك) بثقة عالية ويقين مُطلق[2]، إذ إن (بولوك) عمد إلى الاسلوب الذي صار خير ما يُعرف به اليوم: التجريد الحُر غير المُلتزم، القائم على تقطير الصبغ وتلطيخه على قماشة الرسم، ويصف (بولوك) ما يحدث، عندما يشرع بالعمل على صور كهذه، إذ يقول

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص203 – 204.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص252.

رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، أنا نادراً ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم. أنا أفضّل أن أثبّت القماشة غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير، وعلى الأرض أحس براحة أكبر، أشعر بالألفة، لأني أحس بأني جزء من الصورة، ما دمت بهذه الطريقة استطيع أن أدور حولها، وأكون حقاً (في) الصورة. إن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي. مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة مثل المسند، وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة... الخ. أنا أفضّل الأعواد والسكاكين والصبغ السائل المُقطّر الثقيل، مع الرمل والزجاج المهشم، أو أيّة مواد غريبة أخرى[1]. وباقتفائه (موندريان) مثلاً، عرف (بولوك) موضوع عمله في كونه رسم الفعل ذاته، كما في الصور التي رسمها في عام 1948، في متحف الفن الحديث في نيويورك، إذ يمكن متابعة آثار الصبغة التي رشّها الفنان حول القماشة، وبذا تتسنّى المشاركة في تجربة صنعها، وكون ما تحقق في النهاية، هو أكثر من زخرفة جميلة، يعود إلى التوتر العصبي في خط الرسام، ومعالجته الحساسة للفضاء الصوري[2].

كما أن الفنان تخلّى عن بعض المفاهيم التقليدية، كالتصميم المُسبق والدراسة الأولية، بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى ما يولد في أثناء العمل، استناداً إلى المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختياره لها[3]. وقد تميّزت التعبيرية التجريدية، شأنها شأن كافّة المجالات الأخرى، بمميّزات خاصة، وأخرى عامة،

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص26.

(2) باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص252.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص204.

فالميّزات الخاصة، هي التي تتعلّق بالفنان ذاته، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التغيّر الشكلي، الذي ينطلق من ذاتية خالصة، مصدرها اللاوعي، هذه الذاتية المُطلقة، وفي تفاعلها مع التحوّلات والتغيّرات، تميل إلى إنتاج مُميّزات عامة، كاللعب الحر، أي غياب مركز ثابت في اللوحة وإنتاجها، مما يُتيح حريّة الفنان في استخدامه ما يشاء من مواد وخامات كانت مُهمّشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام، وبذلك تتفكك بنية اللوحة، ويغيب الشكل، ويغيب المعنى، ليصبح العمل الفني اشتغالاً مكثفاً على بنية الغياب، ليكون مُجرّد سطح قشرة خارجية، لا شيء تحتها، وبلا أعماق، فقط دوال منتشرة قد تمتلك معنى، عند ذلك يتلبّس العمل الفني لبوس العدمية والفوضى[1]، إذ يقول (بولوك): "عندما أكون منهمكاً في عملي التصويري، لا أعي ما أفعله: لكن فقط بعد فترة من (الاطلاع) أرى ما صرت إليه (...) وأنني لا أفشل إلاّ عندما أفقد صلتي باللوحة، وإلاّ فالتناسق مُكتمل التبادلات مريحة، اللوحة تأتي جيدة"، هذا العمل يقود إلى (اللاشكل) الذي يصبح عملية "لبلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل، الشكل الذي لم يتكوّن بعد، إذن فإن اللاشكلي يتطلب عجلة في التنفيذ، ينتُج عنها اختلاط وتشويش وقلب لمفهوم الحاسة التي توجّه عملية الخلق في مفهومه التقليدي، المصورون القدماء يبدءون بالحاسّة، ثم يجدون لها إشارات، لكن الجدد يبدءون بالإشارات التي لا ينقصها سوى إيجاد حاسة لها[2].

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص139 – 140.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص204.

لقد تصاعدت هذه الحركة، في الوقت الـذي شـهدت الفنـون الأوربيـة في مجال الرسم انحساراً شـديداً في مجـال التجديـد، بـسبب آثـار الحـرب. وعمومـاً استعمل هؤلاء الفنانون لوحات من الأحجام الكبيرة، واستعملوا ضربات لونيـة ذات طاقات مُتحرّرة، واسـتعملوا أسـاليب تكنيكيـة غـير مُعتـادة، مثـل تـسييل الأصباغ على سـطح اللوحـة، وخلـق سـطوح متباينـة الخشونة لتـسجيل فعـل تشكيلي خلاّق، وتركوا للصدفة والتلقائية أن تفعل فعلها في صياغة بنية العمـل، وعلى نحو يخلو من التعقيـد، وتتمتـع بعـض أعمـالهم بحـس زخـرفي متنـاغم[1]. ويمكن وصف (بولوك) بآخر خندق للرومانسية، بمعنى أنه يُضخّم مفهوم الفنـان عبقرياً في نزاع مع عالم يناصبه العداء، ولا ريب في أن هذا يُمثّـل شـعور الرسـام الأمريكي في الأربعينيات تماماً، إنه أيـضاً يُمثـل مـا بعـد الـسريالية في اسـتعمال الفنـان التقنيـات التلقائيـة (الاوتوماتيـة)، وفي ثقتـه بـأن اللاوعـي يُـوفّر تبريـراً للنتائج[2].

ويمكن القول إن الوصف الـذي غالبـاً مـا أُلـصق بـ(بولـوك) (التعـبيري التجريدي)، يُضيف مصدرين لما يُعدّ اسلوباً جديداً مُتميّزاً، في حـين أن القيـاس الشاسع لعمل (بولوك) بخاصة (قماشات تمتـد 20 قـدماً) يُغيّـر مـن تقـديرنا لهـا جذرياً، على الرغم من بعض الآثار التي سبقه إليها (مونيه) في سنوات كهولتـه، حين تنسب (التعبيرية التجريدية) بلا تفحّص أو تمييز إلى اتباع (بولوك) من فناني نيويورك، تُصبح مصطلحاً عاماً أقل إقناعـاً، والاختيـار المُـسمّى (رسـم الفعـل)

(1) الدليمي، رياض هلال: بنائية الشكل الخـالص في الرسـم التجريـدي الحـديث، المـصدر السابق، ص 147 – 148.

(2) باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص252.

ليس أفضل منها حالاً[1]، كما أن (مُنظّم) حركة التعبيرية التجريدية، إن كان لها مُنظّم، لم يكن (بولوك) أو (هوفمان)، بل (روبرت موذرويل) (فنان ذو موهبة وذو طاقات مُتعدّدة، بدأ سيرته رساماً خاضعاً لتأثير السرياليين)، وأساساً كان هناك نوعان من الرسم التعبيري التجريدي:

- النوع الأول: الذي يمثله (بولوك) و(فرانز كلاين) و(وليم دي كوننغ)، وهو نوع يتّسم بوصفه حيوي وإيمائي، وكل من (بولوك، دي كوننغ) يولي اهتماماً كبيراً للتشخيص.

- النوع الثاني: يمثله (مارك روثكو)، فهو أكثر تجريداً، وأكثر سكينة[2].

لقد كان (وليم دي كوننغ) (المولود في هولندا عام 1904) تعبيرياً مع رسوم تجريدية قليلة نسبياً، فسلسلته (نساء) المرسومة بين الأعوام 1950 – 1953 مثلاً، ذات شحنة عاطفية جبّارة، بفضل طبيعة الموضوع تحديداً، وما تقنيّتهُ إلاّ امتداد ضربة فرشاة (فان كوخ) النشيطة، أما (فرانز كلاين)، فقد رسم (1910 – 1962)، و(روبرت موثرويل) (المولود عام 1915) صوراً إيمائية بمقياس هائل، وعياً بلمسه الفنان، ونوعاً من الحيوية الفصلية الممارسة في عملية صنع الصورة، وما لم تتبلور الإيماءات العريضة في صورة مُعيّنة، فهناك مزلق التنطع الفارغ، وقد تجنب (موثرويل) بخاصة هذا المزلق، بتطوير مجموعة أشكال تجريدية، بُنيت التكوينات حولها، وواجه (بولوك) الصعوبة نفسها حين ظهرت الصور الشخوصية في عمله بتكرار مطرد، دون أن يمتلك إقناعاً فنياً كاملاً[3].

---

(1) المصدر نفسه، ص253.

(2) سمث، ادوارد لوسي، المصدر السابق، ص31 – 33.

(3) باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص254.

ومما يستحق الذكر، أن اللاشكلي حسب تعبير (داميش) "الرفض لكل مشروع، لكل تداول، لكل فكرة مُسبقة، الاستلام للمزايا غير المنظورة نسبياً للحركة، والمادة: البقع (التلطيخ)، لدى (فولس)، العجينة الكثيفة، المرصوصة، المحكوكة، لدى (دوبوفيه) العجينة السميكة، الكتل، الطرش، المساحيق، لدى (فوترييه) كل هذه الوسائل لا تخضع سوى لعزيمة واحدة تتطلّب من المصوّر نشاطاً مشابهاً لنشاط (الوسيط) الذي يجمع بين مُختلف هذه العناصر، ويحوّلها إلى نتاج فني"، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي، هو أولاً مفهوم اللوحة كانعكاس أو تكرار للواقع أو نموذج، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد) أو التشبّه بالواقع، هذا الرفض يصبح - حسب تعبير بولان - "هيكل اللوحة وجسدها"[1]، وإن (الفن اللاشكلي) الذي اشتهرت به التطوّرات الأوربية بعد الحرب، لم يكن، بأي حال، البداية الجديدة الوحيدة، فقد فاقته في الأهمية لسنوات معدودات جماعة (كوبرا Cobra)[*] التي لم تُعمّر طويلاً (1948 – 1950)، إذ كان (فنانو كوبرا) يهدفون إلى التعبير المُباشر عن الفنتزة اللاواعية، دون أي رقابة من العقل، لكنهم لم ينبذوا التشخيص، وبهذا فهم يُشبهون (ولز) و(وفورتييه) أكثر من (هارتونغ) و(ماثيو). لقد أرست التعبيرية جذورها العميقة في اسكندنافيا (بفضل مونك)، وفي هولندا وبلجيكا[2]، وهكذا نجد أن الفن الحديث يرفض المفاهيم التقليدية، كي يُعيد بناء عالمه الخاص، انطلاقاً من صلته

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص204.

(*) إن الاسم مأخوذ من أسماء المدن التي قدم منها أعضاؤها المشاركون: كوبنهاكن وبروكسل وأمستردام، وكان بينهم الدانماركي (أزكرجورن)، والألماني (كارل آبيل)، والبلجيكي (كورنيل) و (بيير ألشنسكي).

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص71 – 75.

المباشرة بالمادة واختباره لها، ومن ثمّ فإنه يُحوّلها إلى نتاج فني، إذ إن (التجريب) مع ظهور الفن اللاشكلي، سيصبح أحد المكوّنات الأساسية لعملية الخلق الفني، وتلك الاختبارية لا تقتصر على الفن الحديث وحده، وقد يكون من الصعب تلمسّها في إعمال الماضي لوصولها إلينا، و(بولوك) الذي يُعدّ الدعامة الأساسية في تيار التعبيرية التجريدية، استنبط طريقته المشهورة بـ(التقطير أو التقنيط) لاستخدامه في رسومه من أجل تفصيل طروحات الرسم الحركي أو الفعل التحرّكي للرسم، وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل، وشارك جسده كلّه في عمليات إنتاج وإخراج رسومه، كما في الشكل (18)[1] كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص ( )، إذ كانت هذه الخصائص قد تُرجمت كوسائل تلقائية فنيّة، ولكن هدف (بولوك) كان في الدخول إلى صوره، ليُصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات، فهو يصف ذلك بقوله: "عندما أكون في صورتي فأنني لا أخالف مما أقوم به، لأنني استطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة، فلا أخاف القيام بتبدّلات في الصورة أو تدميرها، لأن الصورة لها حياة خاصة بها، وقد حاولت إظهارها[2].

وقد أنتجت هذه التقنية تحريراً لطاقة الحركة ولفعلها في تسريع الخطوط، من خلال إضعافها أو تبطئها، وذلك عن طريق توسيعها أو تكثيفها من جانب. ومن جانب آخر، فإن تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدي لمحتوى السطح، يُنتج دلالات اعتبارية، تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة لـ(بولوك)،

(1.)Richard, For, Abstract Expressionism, Thames and Hudson Ltd, London, 1975, P. 18.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص142.

في حدوث تنافذ جماعي وبنائي للخط واللون داخل بنية التصميم العامة، وهذا ما يتضح في رسومه المألوفة، التي تتخذ بُعداً قوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للوحة، وما ينجم عنها من تمويه ومرونة في التعامل مع بنيتي الزمان والمكان[1]، كما في الأشكال (19، 20، 21) موضحاً في ملحق الأشكال، ص (367).

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية نحلل احد النتاجات الفنية للفنان جاكسون بولوك 1947 كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (367).

استخدم (جاكسون بولوك) طريقة التقطير في لوحاته، بمعنى تقطير الصبغ على قماشة اللوحة تحريراً لطاقة الحركة، ولفعلها في تسريع الخطوط، مما يُحدث تنافذاً جمالياً بين الخطوط والألوان داخل بنية العمل الفني، إذ نجد تداخلاً وتشابكاً بالخطوط، يوحي بحركة دائرية أو بيضوية مُتنوّعة ومُتداخلة، قوامها الحركة والتراكم، مما يؤكّد أن رسومات (بولوك) مرتبطة بظاهرة التحوّل الكلي في مفهوم المدى الفضائي؛ لأنه غير مُحدد بنقطة مركزية واحدة، وبمعنى آخر، إن هناك مراكز مُتعددة مُتنوّعة في اللوحة، كما يمكن ملاحظة تعدد اتجاهات الحركة بشكلٍ عشوائي من خلال كسر المراكز، إذ تُكمل استمراريتها في الانتقال بعين المُتلقّي إلى تكوينات انتشارية مُتعددة، بما يؤدي إلى بث خطاب جمالي مُتحرر، يُشير إلى مفهوم تعدد القراءات من قبل المتلقّي، بما يسمح بإنتاج تأويلات مُتعددة، وتُسهم في تعددية بؤر المراكز المُتشظّية. ويمكن القول بأن تقنية التقطير أو السكب سمة مهمّة في اسلوب التعبيرية التجريدية، كما تُعد وسيلة تلقائية تُحرر

(1.)Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 20.

طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري.

أن الخطوط تتحرّك بعفوية وتلقائية، وهذا ما آلت إليه التعبيرية التجريدية التي اعتمدت السرعة والمصادفة والتلقائية كمفاهيم أساسية، أما الفعل الحركي، فنجده يُفعّل من تعددية الرؤى وتنافُذ الأثر الجمالي للصورة، ولاشكّ أن اللاوعي يُعدّ المحرك الأساسي لبنية الصورة، إذ من المُلاحظ أن الداداثيين استخدموا الطريقة نفسها بتقطير الحبر على قماشة اللوحة، بعيداً عن القصدية، كما فعل الفنان (ماكس أرنست) الذي ابتكر طريقة لنشر الحبر على ورقتين مطويتين على بعضهما لينقلها إلى الجنفاصة، أو يطبعها على الزجاج، وهذا ما يتقارب بنائياً ومفاهيمياً من طريقة (بولوك) في تقطير الصبغ على قماشة اللوحة، بما يُرجّح انعكاس طروحات الداداثية في مفاهيم وأفكار ورؤى فن ما بعد الحداثة.

لقد أكّد الداداثيون على أن فعل أو مُتعة التجريب إنما تتسم بالتلقائية واللعب واللاعقلانية، أي اعتمدت التلقائية في الأداء بغياب أي رقابة عقلية، ودون تحديد أسبقية أي عنصر على غيره، وركّزت على الدلالات غير المفيدة عبر الصدفة والطبيعة العفوية، مما يؤكّد على الانتشارية وتعددية المعنى في العمل، كما رسّخت بذلك مبادئ الفن اللاموضوعي، مما يُحقق تقارباً مفاهيمياً وبنائياً مع فنون ما بعد الحداثة، إذ إن تأكيد الداداثية على التلقائية، التناقض وعدم الترابط بوصفها أحد آليات مُخرجات الخزين اللاشعوري، ينعكس تماماً على فن ما بعد الحداثة، وتحديداً التعبيرية التجريدية التي تعتمد السرعة في تنفيذ أعمالها، بالاعتماد على الحركة التلقائية في الرسم بوصفه انعكاساً لدوافع ذاتية، وترسيخاً لأدائية فردية.

أما تعددية الخطوط فتوحي بـ(اللعب الحر) بوصفه حركة مُستمرّة تبعث المُتعة وتُثير عدم الثبات والاستقرار بعفوية تتحقق بقيام الفنان بتقنيات متنوّعة، أو حتى في حركة الفرشاة في عمل اللوحة، وبهذا فإن مُبدعي الفن قوّضوا المستويات الجمالية للتخطيط لبناء جديد في استعمال الخطوط والألوان، لابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مُشخّصة.

ومن الجدير بالذكر، أن المرحلة الأولى في تطور الفن اللاشكلي تبقى إذا على صلة باللاوعي والمصادر النفسانية، وتبقى الصورة حاضرة بدرجة ما في أعمال بعض من الفنانين الذي صُنّفوا تحت شعار (التعبيرية التجريدية)، يُؤكّد ذلك أعمال (دي كوننغ) الذي احتفظ، لمدة طويلة، بأسلوب يلتقي مع العفوية الآلية، لكن آلية التنفيذ هنا تقود، من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تنفصل كلياً، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به، عن الأشكال الحيّة إنسانية أو حيوانية، كما أن هذه الخطوط وهذه المساحات اللونية، لا تُلغي الحضور الإنساني، ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني، كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى، كما في الشكل (22)[1] كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (367).

وإلى جوار (بولوك) مضاءً وأصالةً في الموهبة، ولد (دي كوننغ) في هولندا، وقد كان أسلوبه ينحو نحو التأكيد على مكوّنات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغ، ثمّ لا تلبث أن ترتد ثانيةً إلى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة، وحين يستقر (دي كوننغ) على صورة ذهنية مُستقاة من منظر طبيعي، ويكون العمل

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص207 – 208.

من الاتساع بحيث يبدو وكأنه قد اكتشف طريقة لاستخدام الصبغ الزيتي، كما استخدم الحبر أجرأ الرسامين/ الباحثين من الصينيين واليابانيين، مع ذلك فقبضته مشدودة على منبع الصورة الذهنية لا تلين إلاّ بمقدار، وحين يرسم بطريقة شخوصية أكثر مباشرةً، كما في لوحة (النساء)[1]، الشكلين (24،23) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (368) ، إذ تتجلّى كل قوى الدافع الجنسي في الرسم، فرسومه مُشبعة بطاقة تعوّل على المعنى المُتشكّل عبر أنساق سردية لصورة المرأة كحدث إيمائي، فالفعل الحركي يتقاسم الشراكة مع بنية الصورة/ الشكل، كموضوع مُلائم للرسم بالنسبة له[2].

أن لوحة (النساء) تُمثّل شكلاً لامرأة جالسة، رسمها (كوننغ) بحس تعبيري/ انفعالي، فلم تتضح ملامحها الواقعية، إذ اعتمد الخروج عن النسب التشريحية للجسم الإنساني، ومارس تحطيماً أدائياً لبنية الشكل الأنثوي، من خلال اعتماده اللاوعي المُؤسس وفق ترابطية استدعاء الصورة الذهنية من المُخيّلة، بدلاً من الإمساك بما تراه العين في المحسوسات.

في حين أن (جين دوبوفيه)، المولود في عام 1901، كان الاستثناء البارز بين الفنانين الفرنسيين، شخصية ذات جوانب فنية مُتعددة بذهنية مُعقدّة مُتوقّدة، تبلغ عنده الدعوة للعودة إلى الأصول البدائية في القرن العشرين ذروتها، فقد سلخ نفسه عن الفن الأوربي الغربي بنجاح، وتحوّل يستوحي الفن السوي غير المُهذّب، غير الناضج، وبإمكاننا رؤية نتائج محاولته في صور مثل (قطعة من

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص40 - 41.

(2) المصدر نفسه.

مجزرة) المرسومة في عام (1950 – 1951)، إذ يخضع جسد العارية إلى إربـاك لا يوازي عموماً شكل القوام الذي صيّره مُتوحّشاً، لكن للنسيج تأكيـداً فريـداً، ولم يلجأ (دوبوفيه) أحياناً إلى استعمال أيّة مادة سوى هذه البقع المُتّسعة من الـصبغة السميكة المكشوطة مع تـراب ورمـل مخلـوطين بالزيـت، وبعـد أن خلّـف وراءه أفكاراً لمن شاء بعده أن يطورها، سعى قدماً من تحوّل إلى آخر، غير عابئ إطلاقـاً إنْ سُمّيت صوره تجريدية أم لا، وفي عـام 1962 ابتكـر لغـة صـورية جديـدة في سلسلة صوره المُسمّاة (Hourloupe) مسامية البناء، وهي الطريقة التي استخدمها من ذلك الحين، دون غيرها، لا في رسومه حسب، بل في تكويناتـه ذات الأبعـاد الثلاثية[1].

لقد ورث (دوبوفيه) عن الدادائية بعض مظاهر العبث والأخطاء المُفتعلـة، وهكذا هي الدادائية تزدري كل ما يُحسب فنـاً علـى المـستوى التقليـدي، وكـل شيء من صنع البشر يمكن أن يكون فناً، قد يكـون شـراً، مُمـلاً، قاسـياً، عـذباً، بشعاً، وقد يكون مُبهجاً للناظرين، فهو التحرر الخلاّق، وتدمير لكافة المعتقـدات التي كانت مألوفة. ومما نُلاحظ أن (دوبوفيه) يعرف كيف يتحكّم بمواده، مستفيداً من العرضي والطارئ والأخطاء التي تتناقض مع الواقع، ومما يستحق الـذكر أن (دوبوفيه)، في كل أعماله، كان يلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير، هـي عبـارة عـن تصوير الأشياء المُمثلة والتي تعتمـد علـى نظـام مـن الـضرورات، والـذي يبـدو غريباً، إذ إن تلـك الـضرورات تمليهـا غالبـاً الـسمة الخرقـاء للمـادة المـستعملة، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات، وأحيانـاً أخـرى بفعـل فكـرة غريبـة،

(1) باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص256 – 257.

سرعان ما تتحول إلى فكرة أخرى[1]، كما في الشكلين (25، 26) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (367، 369).

ويمكن عدّ (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل، وفن المجانين، والكتابات على الجدران والأرصفة، والعلامات العابرة، واللطخات على مثل هذه السطوح، وهو من أكثر الفنانين مواصلةً على استكشاف كل الإمكانات المتاحة، التي توفّرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب، إذ كان يلجأ دائماً إلى طريقة واحدة لا تتغير، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء المُمثّلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات، الذي يبدو هو الآخر غريباً، هذه الضرورات تُمليها أحياناً السمة الخرقاء للمادة المُستعلمة، وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات، وأحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة، إنها دائماً قضية إعطاء الناظر إلى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مُرعباً تحكّم في رسمها، منطقاً أخُضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعة، وبغضّ النظر عن العقبات التي يخلقها، فإنه يُبرّر التشخيص المطلوب[2]. والفضل في عدّه رائداً يعود إلى شغفه بالحقيقة اليومية، التي أثارت اهتمام عدد كبير من رسامي الستينيات، ومع الشخوص المُطوّلة للنحات (البرتو جاكوميتي) نشعر أن الفلسفة الوجودية تُطلّ علينا من وراء عمل كهذا، وبالتغيير المفاجئ الحاصل في الرسم والنحت معاً، في مطلع الستينيات، عادت صور الوجود الحضري تنساق مجدداً إلى الرسم بحر ة

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص76 – 80.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص76 – 77.

واسعة، وبدا كل شي في أرجائها مُمكناً، وغدت أشكال الرسوم الحقيقية أكثر تكيّفاً من ذي قبل، وتلاشى التمييز بين الرسم والنحت، أو بين الرسم والشيء، واستغلت الصور الفوتوغرافية على نطاق واسع، وتقلّص الحاجز بين الرسم والعلم، بحيث باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزياوية موضوعاً للفن[1]. ومما يمكن الإشارة إليه، أن فكرة (اللامعقول) تغلغلت تغلغلاً عميقاً، عند كل من (دوبوفيه) والروائي المسرحي (يوجين أيونسكو)، ربما فاقت ما لدى (سارتر) منها، وأعماله تدلنا على أنه من المُتعذّر أن يفلت الفنان الحديث من سجن (الذوق)، وإن ملحوظاته عن سلسلة (جسد المرأة) التي تطرقت إلى علاقاتها بـ(دي كوننغ)، تكشف لنا أن مثل هذه الاعتبارات تنسّل إلى عمله من الباب الخلفي، يسرّني في جميع رسومي، أن أضع بعضاً إلى جوار بعض وبوحشية، في هذه الأجسام الأنثوية، ما هو عام جداً، وما هو خاص جداً، الميتافيزيقي والتافه[2]. كما في الأشكال (27، 28، 29) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (368، 369).

ومما يستحق الذكر، أن بنية الرسم عند (فرانز كلاين) تُمثّل انحرافاً عن الشخوصية التي عمل بها (كوننغ)، من خلال الولوج في جوهر التجريد، فإن ذلك لا يعني مُطلقاً تخلّيه عن الإيمائية وفعل الحركة، التي يجسدها في رسومه ذات الألوان البيضاء والسوداء، والتي تبدو وكأنها صورة أو رموز تقدم نظاماً كتابياً، أو مجموعة خطوط لونية تجريدية، إذ يقول (كلاين): يعتقد الناس، في بعض

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص257.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص79.

الأحيان، بأني آخذ قماش لوحة أبيض أصمم علامة سوداء عليه، لكنها ليست الحقيقة، فأنا ارسم بالأبيض إضافة إلى الأسود[1]، الشكل (30)، كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (371).

إن عملية اختيار المادة أو تقنية الحرفة، لم تكن في السابق سوى وسيلة لبلوغ التكامل الفني، ولم تكن لتُشكّل هدفاً بحدّ ذاتها، أو مقياساً لتقييم العمل الفني، ولهذا فإن تباين واختلاف الأساليب الفنية، لا يعود إلى اختلاف في التقنية، بل إلى الطريقة التي اتبعها الفنانون في التفسير أو التأويل الموضوعي، ويُقابل هذا الواقع مفهوم جديد للمادة والتقنية سيُصبحان، من الفن الحديث، جزء مُتمّم للصورة نفسها وللأسلوب نفسه، بل يُشكّلان أحياناً أبرز ما تُمثّله اللوحة بوساطة هذه التقنية وهذه المادة، أي تتماثل تقنية التصوير مع التمثيل المُصوّر نفسه، بحيث يمكننا التمييز بوساطتهما، بعد أن أصبحا جزءً مُتمّماً للصورة، بين أعمال الفنانين الذي أضافوا، إلى القاموس التشكيلي، مُفردات جديدة بفضل هذا المنهج الاختباري والعلاقة المباشرة بالمادة والتقنية.

كما أن (كلاين)، شأنه شأن (روثكو)، فنان يدعو إلى التطرّفات العميقة نسبياً، ويكون مدفوعاً في طريقه إليها بمذهب التعبير التجريدي، وبخلاف (روثكو)، فإن عمله إيمائي، وانتماءاته التقنية هي إلى جانب (بولوك)، فكان أغلب عمله يقوم على خلق شيء على القماشة يُشبه حرفاً من الأبجدية الصينية، أو جزءً منه مُكبّراً لدرجة هائلة، وهذه الصورة الكتابية القاسية القوية تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشاة السوداء على أرضية بيضاء، بيد أن الصبغ قد استعمل من أجل الاتساع والضخامة فحسب، كما في الشكلين

(1.) Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

(31، 32) الموضحين في ملحق الأشكال، ص ( )، إذ نجد في معظم الرسوم، القليل ممّا لا يمكن الإفصاح عنه بالحبر الصيني والورق، وفي سنوات (كلاين) الأخيرة (توفي عام 1962)، حين بدأ اللون يلعبُ دوراً في عمله، جاءت النتائج مُخيّبة، لأنه لا يوحي لنا بأن اللون ضروري في التعبير، فقد كانت أغراضه (مكياجيّة) ليس إلاّ، إذ كان (كلاين) حذراً تماماً من الاعتراف بأي شكل من أشكال التأثير الشرقي في عمله، فتأثيرات من هذا النوع كانت مهمة في الرسم الأمريكي بعد الحرب، فـ(روثكو) يدعو المشاهد إلى التأمل، و(أندي وارهول) يتقبّل الصورة المُتخيّلة كما هي، ويرفض تشذيبها، لكن تقنيات الفنانين الشرقيين، كما فلسفاتهم، كان لها وقع بالغ في أمريكا[1].

وبالنسبة إلى (روثكو)، فإن رسومه تستحضر انفتاح الدلالة، كبنية حاملة للتفسيرات المُتعدّدة، التي تبدأ ولا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المُحرّكة لفعل التنظيم، ضمن آلية الخطاب الحامل للروحي، المثالي، الأخلاقي، النفسي، فثمّة ظواهر غدت كأزمنة خارجة من بنية الخطاب الجمالية كشكل إلى صورة المضمون غير الدال، وعند (روثكو) تنوّعات الأشكال مُبسّطة من مستطيلات لونية مُعلّقة في فضاءات، أو أشكال تُمثّل فراغات أو تجريدات تحوي رموزاً دينية. إن الفضاءات التجريدية في رسومه تُشبه بيوتاً تسكنها الأرواح[2]، الأشكال (33، 34) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (371، 373).

لقد نبذ (روثكو) العنصر التشخيصي تماماً، وصار فنّه، شيئاً فشيئاً، أكثرُ

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص36.

(2) Lambert, Rose Mary, History of Art, The Twentieth Century, Cambridge Introduction to The History of Art, Cambridge University, New York Melbourne, 1988, P. 70.

بساطة. إن قلّة المُستطيلات الفضائية الموضوعية على أرضية مُلوّنة لم تُحدّد حافّاتها، لذا ظل وضعها المكاني غامضاً في فضاء ضحل، قد نجد له مثيلاً عند (بولوك)، وإن نقطة الضعف في عمل (روثكو) - كما أن دقّة اللون هي سر قوّته تماماً – تكمن في جمود الوصفة التركيبية وتكرارها، ومن الطريف أن نقارن بين رموز (كلاين) الإيمائية الكبيرة، وعمل فنان يمتلك إحساساً مُختلفاً بالمقياس الحجمي، هو (مارك توبي)، الذي لم يكن بالتحديد رساماً تعبيرياً، لكنه، في الواقع، اقتفى تطوّراً موازياً بتجارب مختلفة، وبمضمون مختلف، ومما يُلفت النظر في رسوم (توبي)، مهما بلغت تخريجاته الشكلية من الرقة أحياناً، هو أن ما يُنتجه يكون مُكتملاً بمقاييس ذلك الشيء، ويمنح المشاهد إحساساً بالاحتمال، فيشعر المرء أن الإشارات يُمكن أن تُعيد ترتيب وضعها في أيّة لحظة، لكنها تبقى محتفظة بحس من التناغم المُنظّم. إن هذا ليس فناً يستميت جاهداً للتخلّص من محدودياته، لكنّه فن يستكشف رسائل تعبير مرنة[1]، كما أن فنه لا ينبثق من أيّة حركة انفعالية، فهو يولد من عملية تفكير وتأمّل، ويُشكّل انعكاساً لبعض المفاهيم البوذية، كما يُدركها فنان غربي، وانعكاساً لأثر خارجي، إذ يُصبح الخط رمزاً للحياة، ذلك أن (توبي) يُقدم لنا أعمالاً تتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية من تحوّل إلى الفردية على صعيد التعبير الفني، كما يتجنّب المُبالغة الحركية، و(يكتب) الخط، بحيث يبقى مُتتابعاً داخل الشبكة الفضائية للوحة، وأعماله الفنية بألوانها وتشابك خطوطها، تدفع الناظر للتأمّل من خلال (قراءاته) لهذه الخطوط المُتداخلة والغموض في شفوفها[2]، كما في الشكل (35) الموضح في ملحق الأشكال، ص (373). في حين أن (روبرت موذرويل) يقول

(1) سمث، أدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص37 – 40.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص210 – 211

إن الصور هي استعارات عامة للحياة والموت والعلاقات المتبادلة بينهما، وإن التجريدية التامّة مُستحيلة، فصورة الأحمر كلون خالص غير موجود، فهو يمكن أن يتجذر في الزجاج، الخمر، قبعات الصيادين، وآلاف من الظواهر الطبيعية الشديدة(1).

ونستنتج من ذلك أن (موذرويل) قد شدّد على إنتاج رسوم شبه تجريدية، وأشكال توجد فيها مستطيلات عمودية وبيضوية، تنتشر عبر قماش اللوحة الطويل الشبيه بالنسيج الصوفي الغليظ، وبعثرة حروف كتابية، على سطح تجريدي مُقسّم بخطّين عريضين في الأفق، وخط طولي في الأسفل يُمثّل قلماً. إن رسومه تُمثّل استذكاراً لما سيؤول عليه التعبير بصوره المُجرّدة، كما في الأشكال (36، 37، 38) الموضحة في ملحق الأشكال، ص ( ).

ممّا تقدم نستنتج أن التعبيرية التجريدية تُشكّل امتداداً طبيعياً لبعض حركات الفن الحديث، كالدادائية والتجريدية والسريالية، ولكنها تتميز عن هذه الحركات بمُميّزات عدّة، كونها نمت وترعرعت في أمريكا، وقد تلبست بالطابع الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص. لقد كانت آخر أنفاس الحداثة، وليدة الحقبة الجديدة المتغيّرة، حقبة تغيّرت فيها القيم والمفاهيم تغيّراً ارتبط بالشك في كل شيء، حتى في قدرة الإنسان على البقاء، ومن ثمّ قدرته في أن يُسيطر على وجوده، وفي الرفض لكل الأنظمة والقواعد الرئيسة، وما نتج عن الحرب العالمية الثانية من تحوّلات وتغيّرات اجتماعية واقتصادية، ساهمت في انتشار التعبيرية التجريدية، وتحديداً في أمريكا، لأن أمريكا لم تتأثر بالحرب إلاّ جزئياً، ثم

(1.)Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

أصبحت مركز استقطاب لكل ما هو غريب وجديد، وفي كافة الميادين والمجالات الثقافية والعلمية.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الرسم امتد أبعد من حدود القماشة، بل أبعد من الشيء الفني ذاته، ليخلق وسطاً وجواً.. فضاءً يغمره الضوء، غرفة مُكدّسة بفتات الوجود اليومي أو محشوّة بأشياء مألوفة مصنوعة من مادة خاطئة بقياس خاطيء، وحصلت مناداة (مارسيل دوشامب) "بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر"، على الاعتراف بها أخيراً، والنزعة إلى "الفن المُدرَك ذهنياً"، بدا كأن الرسم قد وصل إلى غايته القصوى، ومع ذلك فإننا ما زلنا نرسم الصور. وحصيلة القول، إن الفنون توجد في حالة ثورة دائمة، أو بدقّة وبساطة أكثر، إن الفن مستمر، والفن في طبيعة الأشياء، هو من خلق الفنانين الذين هم بحاجة إلى الشعور بأن أيّة أصالة في الرؤية، مهما ضؤلت، تُبرر وجودهم[(1)].

الفن الشعبي (Pop Art)[(*)] الدادائية الجديدة:

---

(1) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص258 – 259.

(*) إن عبارة (بوب آرت) تُعدّ عامّة كاختصار للكلمة (Popular) شعبي، من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي)، واستخدمت في انكلترا ما بين 1954 – 1957 لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب، الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي، وعبّروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة، ووسائل الثقافة الشعبية، فقد ولدت هذه الحركة الجديدة في أمريكا في الفترة نفسها، ولا يمكن إدراك غايتها بمعزل عن الخلفية المُتمثلة بوسائل الأعلام وأساليب الدعاية الأمريكية. ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص261.

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي، شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرازات ونتائج توصل إليها الفن الغربي، ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة، فقد تعزّزت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن، من خلال رؤى مُتعدّدة ذاتية وموضوعية، عكست ما توصّل إليه الفن في ذلك الوقت، وقد كان (الفن الشعبي) يمثل مرحلة مُتطوّرة شغلت مساحة بحثية مهمة خلال السنوات التي مثّلت العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين(1).

فقد بدأ الفنانون الشباب في نهاية عقد الخمسينيات يتساءلون عن مدى الصدق الذي تُمثّله التعبيرية التجريدية، وتساءلوا كم جزءً منها كان ناجحاً في التأنق من الناحية التجارية، خاصةً بعد التطوّرات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية، وتساءلوا أيضاً حول إمكانية توصيل الحالات العاطفية الشخصية بصيغ مُجرّدة، أو فيما إذا كانت الأشياء المُدركة والصور مطلوبة لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد(2). لقد عُدّت التعبيرية التجريدية، بعد أن استنفدت كل أشكال التعبير الآلية البريتونية والسريالية، أنها انتهت، ولكنها تركت أثراً كبيراً، ومهدت للفن الشعبي (Pop Art) الذي لجأ إلى التحرّر في التعبير، إنما بهدف مناقض، رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي واهتمامات خاصة، ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة(3). ولعل ما يُميّز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشتنشتين)(*) هو استعماله لما كان

(1) القرة غولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص146.

(2.)John, A. Walker, Art since Pop. Op. Cit., P. 3.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص264.

(*) روي ليشتنشتين (1923 –): رسام بوب أمريكي شهير ولد في مانهاتن.

محتقراً"، مع الإصرار على "الوسائل الأكثر تداولاً، الأقل جمالية، الأكثر زعقاً لملامح الإعلام..."، أي بمعنى آخر، العودة إلى الصعيد الفني، إلى الصورة التي استخدمتها وسائل الإعلام، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المُصوّرة والتلفزيون... الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، البارد في غياب أيّة محاولة نقدية قاسية، فالفنان الأمريكي يتقبّل واقع مجتمعه، ولا تتضمّن أعماله شيئاً آخر، سوى هذا الواقع المعاصر، كما في (علب حساء كامبل) لـ(أندي وارهول)، الشكل (39) الموضح في ملحق الأشكال، ص (375)، إذ إن مثل هذا المفهوم الفني يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم الأمريكي، كما يرتبط بسذاجة هذا العالم، السذاجة التي تُشكّل أحد مظاهر "الحالة الذهنية للرواد"، بل أحد ثوابت التعبير الفني الأمريكي "على حدّ تعبير (هوفستاتر)"[1].

إن التحول المذهل الذي قاد العصر الذهبي للرسم اللاشخوصي إلى نهايته، فقد أصبح الرسم اللاشخوصي هو الرسم الشخوصي الجديد، واحتل الملموس مكان التجريد، واتخذت (اللاشكلية) شكلية ثانية، وبينما سار هذا الاهتمام الطبيعي بما هو خارج الذات، يداً بيد مع الاتجاه الواضح لتحطيم الذات، لم يعد الرسامون الطبيعيون يقنعون بالإيحاء بالشيء، أو بتحديده من خلال الخطوط والألوان، بل ضمّنوا الأشياء ذاتها، وجعلوا من العالم الحقيقي الملموس الذي نعيش فيه عالمهم بمدنه ومصانعه وإعلاناته[2]. لقد لجأ البوب آرت إلى رسم أشكال الحياة وحركتها الاعتيادية، بأغراضها المتنوعة، والتي تعمل كعلامات مادّية جاهزة تُحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى نمط الحياة الأمريكية،

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص261 – 262.

(2) مولر، جي أي وفرانك ايلغر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص161.

وبهـذا تفجّـرت ردود أفعـال ضـد (التعبيريـة التجريديـة) بزعامـة (روبـرت روشنبيرغ)[*] و(جاسبر جونز) و(روي ليشتنـشتين) و(جـيمس روسنيكويـست)[**]، وعلى الأخص (أنـدي وارهـول)[***]، ومـن ردود الأفعـال هـذه، كانـت ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينيات، إذ خلق هؤلاء الفنانون صوراً للحيـاة الأمريكية الواقعية والعادية، وبسطوها بطريقة مستقلّة للإعلام الأمريكي[1].

لقد كتب (مارسيل دوشامب) إن هذه الدادائية التي يدعونها بـ(البـوب)، هي طريقة جديدة تخرج وتعـيش علـى مـا أسـسه الـدادائيون، وإن واحـدة مـن النواحي المُميّزة في فن البوب، هي البرودة الظاهرة وغيـاب التعليـق علـى مـادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوّره[2].

إن (الفن الشعبي) بالمفهوم الأمريكـي، لـيس سـوى إعـادة تقيـيم بـصري للأشياء والأحداث التي يعيـشها الإنـسان الأمريكـي، وتحديـد الجـزء الهـام مـن صياغته اليومية، دون طرح أيّة مشكلة تتعلّق بها أو تُعبّـر عنهـا، وقـد جـاء هـذا التباين في المفهوم الفـني للبـوب آرت في أوربـا وأمريكـا، إذ إن تبـاين الظـروف الاجتماعية والشروط الذهنية، ينعكس بشكل واضح في هـذا الموقـف المتنـاقض من البوب آرت الذي تجلّى بأشكال مختلفة في كِلتا القارّتين[3]. ومن هنا، كان فن البوب، حركة مُضادّة ومُتمرّدة على السياقات التي كانت مُتّبعة، والبـوب يُـشكّل

(*) روبرت روشنبيرغ: فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925.

(**) جيمس روسنيكويست: رسام بوب أمريكي شهير.

(***) أندي وارهول (1928 – 1987): فنان بوب أمريكي شهير.

(2) John, A. Walker, Art since Pop. Op. Cit., P. 5.

(3). Smith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص262.

فكرة أو أسلوباً ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منه مثاراً للجدل النقدي، ذلك أن نتاجات هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي، كجوهر واستكشاف، لما يمكن أن تُحدّد به ثقافة المجتمع كمادة مصدرية، لاسيما وأن ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي جلبت معها معايير جديدة غير مُنتهية من الديمقراطية، الأزياء، الآلة، التصميم التجاري، فثقافة البوب هي جزء من نتاجاتها، وهذا ما يتعزّز في موضوعة تصميم الأزياء، التي كانت المُحرّك الاجتماعي المُميّز في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية[1].

وعندما بدأ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته حوالي 1951، ظهرت الواقعية الجديدة استفزازية طموحه، مُتزامنة في باريس ونيويورك. كان بعض الفنانين قد استبق الحركة فعلاً، فمنذ عام 1950، أدرك (روشنبيرغ) أن رسم الفعل قد انتابه الإعياء، على الرغم من أنه نفسه كان تعبيرياً تجريدياً راسخاً، وبعد عامين عرض على الجمهور أول (الرسوم المجمعة): فضلات أشياء إزاء خلفية صورية، ذهبت إلى أبعد مدى من صور (مارسيل دوشامب) لـ(الأشياء الجاهزة)، وكولاجات شويترز، وبفضل التشجيع الذي استمده من الرائد (لاري ريفرز)، وحتى بالنسبة لأولئك الذين سبقوا (مارسيل دوشامب)، وقف (روشنبيرغ) و(جاسبر جونز) وقفة لا تقبل المساومة في الدفاع عن النهج الذي لجأ إلى استعمال مواد المشاهد الحضرية، وقد أشر ذلك مولد الحركة التي

(1) القرة غولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص148.

وُصِفت بـ(الدادائية الجديدة)، التي عُرفت بتسميتها الشائعة: الفن الشعبي (البوب)، بسبب خصائصها الشعبية والسوقية[1].

وكان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداوله بشكل كبير وغير مسبوق في تلك الفترة، لأنه كان يُمثّل الجانب الضدي الآخر الذي يقف نداً لمفهوم (ثقافة النخبة)، التي سادت إبان فترة الحداثة من قبل، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيرية (الإعلانات، المنتجات الصناعية والاستهلاكية، المسلسلات الهزلية)، إذ تعامل مع هذه الموضوعات كوسائل تركيبية يمكن استثمار إمكانياتها الشكلية والموضوعية لإنتاج أعمال، يتم من خلالها إعادة قراءة الصور والأحداث والمشاهد، بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق ما يسمى بمبدأ (سيكولوجيا المستهلك)[*]، إذ لاقت تلك الطروحات رفضاً من قبل بعض مُنظّري الفن، وكانت عدم استجاباتهم، في أول الأمر، تنبني وفق دعوى أن نتاجات هذا الفن تُمثّل خروجاً عن إطار الحداثة في الرسم الأوربي، والذي اعتاد عليها الجمهور لفترة طويلة، ويمكن القول بأن فن البوب قد رفض تعريف (ماثيو آرنولد) للثقافة على أنها أفضل الأفكار التي طرأت، وأفضل الأقوال التي قيلت، وقد فضّل عوضاً عن ذلك، التعريف الانثروبولوجي لـ(وليامز) في أن

(1) مولر، جي، أي وفرانك إيلغر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص161.

(*) سيكولوجيا المستهلك: تُعرف أيضاً بالتسويق وإجراء البحوث المُتعلّقة بسوق واستهلاك السلع ورواجها، ومن ثمّ تشجيع المستهلكين على اقتنائها، وهي فرع من فروع علم النفس التطبيقي، يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين ورغباتهم، كما يعني بالتخطيط للحملات الدعائية والترويجية اللازمة لزيادة المبيعات. للمزيد ينظر: رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، المصدر السابق، ص163.

الثقافة طريقة كاملة للحياة، فثقافة البوب تُنتج من قبل الجمهور"، وفي ذلك يرفض (أندي وارهول) التمييز بين الفن التجاري وغير التجاري، فالفن التجاري يُضاهي في جودته الفن الحقيقي، وتُحدّد قيمته من قبل جماعات المجتمع[1].

وقد عنى الكولاج -خطوة مهمة لفنان ذي معرفة مسبقة بالتجريد اللاشكلي، هناك كان النسيج الملفت للنظر يُمثّل شيئاً (خلقه) الفنان فعلاً، في حين أن إضافات الكولاج جاءت تسعى إليه (جاهزة)، ففكرة (دوشامب) (للشيء الجاهز) كانت أحد الابتكارات الرئيسة للدادا، وقد وجده الدادائيون بخاصّة مُتماشياً مع نزعتهم العدائية من الفن، وعندما وقع الكولاج في أيدي جيل ما بعد الحرب، تطوّر إلى (فن التجميع) وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مُسبقاً، إذ تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معاً، أكثر من صنع الأشياء بداية أن موجة التجميع الحالية.. تُؤشّر تحوّلاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران مُنقّح مع البيئة[2].

ويمكن القول بأن الاهتمام مجدداً بتقنيات الإلصاق والتجميع، قد جسّد العودة إلى وسائل تشكيلية كانت قد عُرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية، ولذلك فإن (جاسبر جونز وروبرت روشنبيرغ) هما الفنانان الأمريكيان اللذان تُشكّل أعمالهما – لكونها جمعت بين مختلف الاتجاهات الرئيسة للخمسينيات –

---

(1) ستوري، جون: ما بعد الحداثة، جريدة الأديب، العدد 29، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، الأربعاء 7 تموز 2004، ص14.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص104.

صلة الوصل بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت، وبفضل هذين الفنانين توقفت الدادائية – كان أثرها كبيراً على الفنانين الشباب في الستينيات وبداية السبعينيات – عن كونها مجرد حدث تاريخي، أو شيء ما كان قد أوقف وحُيّد، لتصبح من جديد شيئاً ما مُنشطاً ومداراً للجدال، فقد كان (جاسبر جونز) الذي استخدم الأشياء لذاتها، كالعلم الأمريكي والأرقام، ذا طبيعة دادائية، ثم واقعية وتعبيرية تجريدية[1]. كما أن القاسم المشترك بين البوب والواقعية الدقيقة، هو أن هذين التيارين يستمدان مواضيعهما من المصدر نفسه، وهذا المصدر مألوف جداً عند الأمريكيين، وهو الشارع بكل ما فيه، السينما، والتلفزيون، والإعلانات... فالبوب استوحى المُلصقات الحديثة، وبشكل خاص، الإعلانات التجارية والرسوم المُتحرّكة، وفنانو هذا التيار قدّموا لنا تشخيصاً مُبسّطاً لمواضيع مختلفة، مثل صور نجوم السينما والتلفزيون، أمثال (ألفيس بريسلي وجيمس دين) ومشاهد قتال.. في حين أن التيار الثاني، وهو الواقعية الدقيقة، فإن اسمه يُشير إلى مضمونه، إذ يهدف إلى رسم المحيط الخارجي بشكل يوحي بأنه حقيقي، ومقياس النجاح، هو مدى اقتراب اللوحة من الصورة الفوتوغرافية التي يسلطونها على قطعة كانفاس، ويرسمون الأشياء كما هي[2].

وقد استغل رسامو البوب هذه الأفكار الواقعية بالتقديم العقلاني، أو بإدخال أشياء حقيقية في عملهم، فقاموا بمحو الخط الفاصل بين ما هو تجاري

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص264.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص211 – 212.

والفن الجميل، فقد كان البوب مفهوماً من قبل الناس العـاديين، فكونـه ارتياحـاً شعبياً مقابل الحالات المُحيّرة والغامضة للتعبيرية التجريدية[1].

كما أن العلاقة بين الصور المُنتجة على السيارات، الطـائرات الورقيـة، أو الآلات الموسـيقية، أو صـور الأمـراء، أو الشخـصيات الدينيـة، أو الفنيـة مثـل (مارلين مونرو)، أو الشخصيات الكارتونية، وبين حيـاة النـاس الـذين أنتجوهـا ضمن مواصفات الفن الشعبي، هي عبارة عن أحاسيس شعرية وعاطفيـة، وهـي تُحاكي وسائل الإعلام المركزة والشاملة، التي تكون ذات وجود كُلّـي في مجتمـع الولايات المتحدة الأمريكية[2].

ولقد انتشر فن البوب آرت في وسـال الإعـلام الـتي كانـت مُتخوّفـة مـن ضعف ثقة الجمهور بالتعبيريـة التجريديـة، الـتي كـان لا يفهمهـا، فكـان الفنـان الأمريكي، كما وصفه ذات مرّة، الناقد (جول سلوت) [*]، بأنه مثل الـصرصور في مطبخ الاكتشاف للمجتمع الأمريكي[3].

ومما يستحق ذكره، فإن (روشنبيرغ) الذي بدأ بتقصّي إمكانيـات التـصوير الاختزالي بوساطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء، قد انطلق بعد ذلـك، كـي يزيد من غنى اللوحة، التي باتت تعجّ بمختلف العناصر التي تجمـع بـين ضـربات

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكريـة والجماليـة لتوظيـف الخامـات في فـن مـا بعـد الحداثة، المصدر السابق، ص144.

(2.)Bright, Brenda, Night Mares in the New Metropolis: The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997, P. 13 – 19.

(*) جول سلوت (1933 –) ناقد فني أمريكي معاصر.

(3.) John. A. Walker, Op. Cit., P. 6.

الريشة الانفعالية، ومختلف أشكال الإلصاق، ويُمكن القول أن (روشنبيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي، إذ يُعدّ أحد المُمهّدين للبوب آرت، فهو أيضاً قد استخدم، بهدف التقرّب من الواقع، الصورة الفوتوغرافية والإلصاق بحسب الطريقة التي اتّبعها الدادائيون من قبله، وبخاصّة الفنان الألماني (كورت شويترز)، لكن على مساحة كبيرة جداً، ويؤكد (روشنبيرغ) من خلال تصريحاته، أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي، شكل (40) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (376)، فإلى جانب هذه الوثائق الفوتوغرافية المُتنوّعة، المُتباينة في موضوعاتها المُوضّحة أحياناً بالخطوط المُضافة إليها، أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش منبوش نسر محنط، كرسي...)، جاعلاً منها أحياناً موضوعاً قائماً بذاته، شكل (41) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (376) [1]. لقد بدأ (روشنبيرغ) بالتحرّك نحو (الرسم الخليط)، وهو نسق إبداعي، يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء مُتنوّعة مُثبّتة على السطح، أحياناً تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرّة [2].

وهكذا نجد أن فن البوب قد جذب مجموعة من الفنانين الذين دمجوا ما بين الرسم والنحت، وقد عمد الفنانون إلى تقديم الأعمال التي بينها المرسوم والمنحوت والأشياء اليومية، كما تحتوي رسومهم على رموز أو أشكال منحوتة، كذلك النحّات يُضمّن عمله عناصر مرسومة، وهذا التذبذب ما بين الرسم والنحت ساهم في أن يكون الفن أي شيء، ليتّسم بالعبثية والسطحية، وسمح

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص264 – 266.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص108.

للطارئين باستهلال العمل الفني، وهكذا دأب فناني البوب في محاولة منهم لإزالة القدسية (سقوط المُقدّس)، والتعالي عن الفن والعمل الفني، تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي أداة أخرى، تابعاً لمنطق استهلاكي، ولذلك فقد خرج العمل الفني عن عُزلته التي فُرضت عليه على مدى القرون، ومع تقنيات الاستنساخ الصناعي والآلي، حلّت الجماهير الشعبية محل المالك المُتوحّد للأعمال الفنية.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية نحلل احد النتاجات الفنية للفنان روبرت روشنبيرغ (Estate 1963) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص ( ) .

يتكوّن العمل الفني من عدّة أشياء، على نحو تركيبي يزيد من تشتت انتباه المُتلقّي، ويُشظّي اللوحة، بمعنى وجود أكثر من مركز، إذ في أعلى العمل جزء من بناية بعيدة المدى، تعلوها ضربات فرشاة لونية مُتعددة، والى اليسار تقريباً عمود نازل كإشارة مرورية تحمل عدّة أسهم، وينتهي العمود بمُثمّن يحوي بداخله كلمة (STOP)، تُحيطها ضربات لونية بالأحمر المائل إلى درجات البرتقالي واللون الأبيض والأصفر، وإلى جوارها يميناً ضربات فرشاة بيضاء توحي ببناية قد تلاشت ملامحها، فالناظر إليها تتموّه لديه شكل البناية من عدمها، لعدم إيضاح ملامحها، والى جوارها أشياء أخرى موضوعة بشكل تركيبي، ويميناً أسفل اللوحة تقريباً ما يُشير إلى ساعة عمودية، رُسمت زواياها باللون الأسود الغامق، والوسط باللون الرمادي، وأسفلها ضربات لونية بالأبيض والأزرق، والى أسفل اللوحة يساراً صورة لنصب الحرية بشكل مائل .

وبشكل عام، فاللوحة عبارة عن تجميع للمواد اللافنية، وهذا ما يُسمّى لدى فناني ما بعد الحداثة بـ(فن التجميع)؛ لأن الصورة المركّبة تهدف لإثارة الصدفة أو التضاد، من خلال مجاورة الألوان تقليدياً؛ لأن الغاية منها هي الفكرة

التي تتضمنها، وليس الترابط في النسيج التشكيلي، وعندما نعود بالذاكرة إلى أعمال الدادائيين، نجدهم يشتغلون على ظاهرة التركيب، إذ إن فعل العناصر المُلصقة ينعكس ليس فقط في الكتابة التي تتضمّنها، بل حتى في التمثيل المصوّر وبنيته.

وهكذا فإن الفنان (روشنبيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق الفن اللاشكلي، فنجده قد استخدم الصورة الفوتوغرافية والإلصاق حسب الطريقة التي اتّبعها الدادائيون من قبله، بهدف التقرّب من الواقع، ومن المُلاحظ أنه قد قام بتقصّي إمكانيات التصوير الاختزالي بوساطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء، وحتى يزيد من ثراء اللوحة التي أمست عبارة عن عناصر مختلفة تجمع ما بين ضربات لونية وما بين مختلف أشكال الإلصاق، مُستمداً ذلك من مظاهر الحياة اليومية، مما جعل فناني ما بعد الحداثة يميلون إلى تجميع المواد اللافنية والخارجة عن المألوف لإدخالها إلى اللوحة، لتُصبح جزءً منها، وهذا ما نجد له سلفاً لدى التكعيبيين والدادائيين الذين استعملوا تقنية الكولاج (ينظر شكل 11) الموضح في ملحق الأشكال، ص (361).

وهذا يؤكد أن طروحات ومفاهيم الدادا طُوّرت في فنون ما بعد الحداثة، ويؤكّد أيضاً انعكاس الدادا على اتجاهات وتيارات فن ما بعد الحداثة، إذ نجد أن الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) مثلاً استخدم تقنية التركيب في لوحته المُسمّاة (وجه فتاة) (يُنظر شكل 12) الموضح في ملحق الأشكال، ص (361)، ، يظهر لنا فيها حشداً من الأشياء الصغيرة، كالسنون والزراير والمواد الأخرى؛ لأن تلك الأشياء المُهملة تكتسب صفة فنية بإدخالها إلى اللوحة، أو بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية، بمعنى أنهم وظّفوا المُهمّش جمالياً، ووظّفوا

كل ما هو مُبتذل ورخيص مُستمد من العدم، أي من اللاشـيء يتكـوّن الـشيء، وهذا يُشير إلى أن هكذا أعمال أطلقت عنان الحرية أمام الفنان في اختيار ما يُريد من المواد بعمل قطعة فنية، ربما تجمع مُـسمّيات القُـبح نفـسه، وتُعبّـر عـن مبـدأ العدمية وفرض المُهمّش بالهجوم على كل البنى الجمالية والتحرر من كل القيود، ونتيجة لانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً، إذ نجد أن فنون ما بعد الحداثـة سـارت على خُطى فناني الدادا بإتّباع أفكارها ومضامينها واشتغالاتها.

إن العمل يوحي باللاغائية بشكل واضح، بمعنى لا هـدف للعمـل الفـني، كما أنه يؤكّد على لا منطقية ولا تـرابط الأشـكال والمُسمّيات، وهـذا يُـشير إلى عبثية وفوضوية مادة العمل الفني، كما نجد في العمل الفني، أن هناك تأكيداً لفعل حركي في ضربات الألوان، وخاصةً اللون الأبيض، فضلاً عن أن التجميع يؤكّـد المُهمّش؛ لأن اللوحة تجميـع مـن مـواد مُهمّـشة مُبتذلـة، ممـا يؤكـد عدميـة فـن التجميع.

يقول (بيكابيا) إن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعـة أكثـر من غيرها، بشرط أن تكون اليد التي تجمعها يد فنان.

وفي الخمـسينيات، ومـع ظهـور (الدادائيـة الجديـدة) علـى أيـدي فنـانين أمريكيين، أمثال (جاسبر جونز، روبرت روشنبيرغ، إيف كلاين)(*)، فقـد حظـي

(*) إيف كلاين (1928- 1962): رسـام فرنـسي ولـد في نـيس، واهـتم بالأديـان الـشرقية ومقولات التأمل الروحي، وأقام أول معرض عـام 1956 للرسـومات المنفـردة وبلـون واحد، واستند في ذلك إلى(أزرق كلاين العالمي IKB) الـذي اخترعـه بمساعدة المـواد الكيمياوية، وذلك بحل صبغة جافّـة ونقيّـة مـن مـادة الـرانتج البلـوري والـسولفينات المُنسجمة. للمزيد ينظر:

(دوشامب) بمزيد من الاهتمام، والذي كان من أكثر الفنانين إثارةً للخلاف، فقد استخدم اللغة وكل أنواع التورية اللفظية والمرئية، والعشوائية والصدفة المفتعلة، والمواد التافهة والعرضية، وشخصه والإشارات الاستفزازية المُوجّهة إلى فنه أو فن الآخرين، وسيلة أو موضوعات لعمله، وعليه فإن تلك الحُقبة تعرف بـ(ما بعد الدوشامبية)، ومن أشهر الأعمال فيها لوحة (روشنبرغ) (رسم لدى دي كوننغ ممحو)، إذ عرض ورقة بيضاء كانت في الأصل رسماً للفنان دي كوننغ، بعد أن محاه سنة 1953. وكذلك وبيان الفنان الهولندي (ستانلي براون) في 1960، الذي أعلن فيه أن جميع محلات الأحذية في أمستردام تُشكّل معرضاً لأعماله، وبعد 1966 أصبح الاهتمام بـ(الإطار) والقدرة على الاستغناء عن العمل الفني الفريد وبائياً، وانتقل من المحيط الخارجي إلى المركز، وكانت الدوافع تتفاوت بين السياسي والجمالي والبنيوي والفلسفي والسيكولوجي[1]. ومما يمكن الإشارة إليه، بأن (روبرت روشنبيرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن، فقد قام بعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وشراشف وأكياس وابر صدأت ووسائد وسحابات وقطع حبال وبناطيل ممزقة وأنسجة قماش وكثير من أشياء يومية، ثمّ لوّن المجموعة بطبقة كثيفة من الأصباغ المنزلية، فعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في اللوحة أو تنبع منها، فقد أوصلت أعماله الإحساس بالوحدة التكوينية[2].

= Berry, Nancy, The story of modern art, Adopted form Experience Art, EEal, 1998, P. 11 – 13.

(1) مرسي أحمد: بينايلي وتني 85 والاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع10، السنة العاشرة، تشرين الأول، 1985، ص118.

(1) John, A. Walker, Art Since Pop, Op. Cit., P. 30.

ونستنتج من ذلك، أنه تمّ كسر الحد الفاصل ما بين الفن والحياة الشعبية البسيطة، وذلك من خلال تبنّي الرموز والأشياء والعلامات الموجودة في الحياة اليومية، والتي يتعامل معها الإنسان يومياً، ابتداءً من أصوات السيارات والفن والعلم الأمريكي وعلب الطعام الجاهز أو قناني الكوكاكولا والسيارات الفارهة، إلى صور (مارلين مونرو)(*) و(ألفيس بريسلي)(**)، وقد قدّمت وسائل الإعلام الأمريكية المسموعة والمرئية هذه الأشياء بطريقة تُغلّفها الإثارة إلى حدّ السذاجة، ومُفعمة بالطابع الجنسي حتى تكون قادرة على الاستهلاك والتداول، إذ استندت تلك الصور للحياة الأمريكية بتقديم مناهج جمالية ونقدية تدعم المزاج الأمريكي الخاص، كالتفكيكية وغيرها. وباستخدام تلك الأشياء المُبتذلة، تتحوّل الذات إلى الشيء/ المادة، والشيء/ المادة أصبح يساوي العدم، والعدم يساوي الوجود، فمن خلال المزج بين التكعيبية والدادائية (التزامن وتفكيك نسق الإدراك عن التكعيبيين، والعدمية وتحطيم القيم عند الدادائيين)، جعل (روشنبيرغ) يتوصّل إلى أن العدم = الوجود.

أما (جاسبر جونز) فقد عُرف باستعماله صوراً مُفردة وعاديّة، والغرض من هذه الصور، هو في معظمه افتقارها إلى الغرض، فالمشاهد يبحث عن معنىً مُعيّن، والفنان مُنشغل كليّاً بخلق سطح للوحة، وحين يتعلّق الأمر بالمناورة بالصبغ، يُعدّ (جونز) أستاذاً تقنياً، والطريقة التي يمارسها (جونز) توحي أيضاً بصلات مع أشياء أخرى، إلى جانب فن (البوب)، فهو مولع بالجمود الصوري،

(*) (مارلين مونرو) ممثلة سينمائية أمريكية، تعد أشهر نجمات الجنس والإغراء للسينما العالمية في منتصف القرن الماضي.

(**) (ألفيس بريسلي) مغني بوب أمريكي شهير.

ومن أسباب اختياره أنساقاً مُبتذلة، هو كونها لم تعد تُولّد أيّة طاقة، كما أنه مولع بفكرة أن اللوحة تُمثّل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء، والصور التي يستعملها قد تكون: مجموعة أرقام، هدفاً، خريطة الولايات المتحدة، العلم الأمريكي،. ويتّضح من هذا الوصف لأنشطة هذين الفنانين، أنهما يُمثّلان ابتعاداً عن الرسم الخالص، وحتى بالنسبة لـ(جونز)، ومع كل براعته الفنية، فإن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة[1]، إذ اختار (جاسبر جونز) أشياء عادية، أعلام، علب جعة، أشياء يومية مُبتذلة ومهملة، ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور، وعرضها كأعمال فنية[2]، الشكلين (42، 43) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (378).

أما (أندي وارهول) فقد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات (الأزياء بطاقات المعايدة، الكاتالوكات...)، إذ يُرجّح أن هذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعته نحو فن (خام) و(بدون أسلوب)، ذي طابع حيادي، لا يحمل أي تأثر أو عاطفة، وانتقال (وارهول) من الفن التجاري إلى (الفن الصافي) كان عن طريق الشرائط المُصوّرة والصورة الفوتوغرافية، إنما بطريقة جديدة، تعتمد على التكرار مرّات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا، بطاقات بنكية، علب حفظ المواد الغذائية)، وصور شخصيات بارزة، أو نجوم سينمائية أمثال: (مارلين مونرو، جاكلين كندي)[3]،

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص109.

(2) John. A. Walker: Art since Pop, Op. Cit., P. 30.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص266 – 267.

كما في الشكلين (44، 45) الموضحين في ملحق الأشكال، ص(379).

لقد سجّل (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة، تعمل التكرارات لعلب الصابون والسيارات والوجوه المبتسمة، فقد تحدّى (وارهول) الأفكار التقليدية للفن، مُدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فكرة مهمة للرسم[1]، ولم يستطع كثير من الرسامين والنحّاتين مقاومة الإغراء بتحويل الإنسان وتحويل العمل كذلك، إلى بضاعة سوقية، وأن من يقتني أنواعاً مُعيّنة من فن (البوب)، مثل علب بريللو لـ(أندي وارهول)، الشكل (46) الموضح في ملحق الأشكال، ص(379) مثلاً، يشتري شيئاً جديداً مُجرّداً، بل شيئاً مُميّزاً بحالة مُعيّنة من الوجود، ومع ذلك فإن ما يُثير السخرية، أن يكون تاريخ الفنون البصرية، قصة سلسلة من حركات صغيرة، ضيقة، أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة مُتسارعة، فقد أعقب التعبيرية التجريدية، التجميع، والفني الشعبي (البوب)... الخ، فالتعبيرية التجريدية لها جذورها في السريالية والتجميع والفن الشعبي يعودان للدادائية، في حين أن الفن البصري والفن الحركي وُجدا بفعل تجارب قامت في مدرسة (الباوهاوس)، وفن التقليلية يجمع بين الدادا وتأثيرات (الباوهاوس)، إذ نجد أن الفن قد تأرجح ما بين الشخصاني المُتطرّف اليائس تقريباً إلى اللاشخصاني تماماً، وعلى أمثلة علاقة الدادا بالفن الشعبي، يقول أحد مؤسسي الدادائية (راؤول هوسمان): "أن الدادا سقطت مثل قطرة مطر من السماء، والدادئيون الجُدد تعلّموا كيف يُقلّدون السقوط لا قطرة المطر"، في حين أن (دوشامب) يقول: أن "أن الدادا الجديدة التي يسمونها بـ(الواقعية الجديدة)

(1. (Robert, Myron, Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell. Collier, Press New York, 1971, P. 195.

هي وسيلة للخروج من المأزق، وهي تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا، حين اكتشفت (أشيائي الجاهزة) كنت أهدف إلى تثبيت الجمالية، وفي الدادا الجديدة استعاروا أشيائي الجاهزة، فوجدوا جمالية فنية فيها، لقد رميتُ حاملة القناني والمبولة في وجوههم تحدّياً... واليوم يؤخذون بهما إعجاباً بجمالهما الفني[1].

وهكذا نجد أن (وارهول) يؤكّد على كل ما هو هامشي ويتّسم بالسطحية، إذ تُلغى المسافة بين العلاقات والمعنى، ويُصبح الفن صورة بلا أعماق، إذ نجده يُعطي أهمية كبرى وخاصة إلى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متمايزة في الفيض الأمريكي، لتقترب من الصورة البصرية لأيّ إعلان تجاري، ويسعى (وارهول) إلى إفراد أو تحديد الصورة المُفردة للغرض، وتُغلّف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي مُحدّد لأي تبادل اقتصادي خاص، إذ كان يعمد إلى استخدام الشامبوات والصوابين والعطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان، لأنها تُشكّل جزءً من الحياة الجنسية، وفي علاقة الإنسان بجسده ،وليكون كل فرد في خدمة جسده الشخصي، وهنا يتحوّل الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعمالية، ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك[2].

لقد أراد (وارهول)، من خلال ذلك، أن ينقل ميكانيكية الشعارات الدادائية إلى العمل الفني، لأنها تتطبّع في الذهن عند تكرارها، أو الملصقات التي تُثير انتباه المارّة على ألواح الإعلانات، إذ يلجأ إلى اختيار موضوعات من مظاهر

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص6 – 9.

(2) بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبة، ط1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص43.

الحياة المعاصرة، لأنه يُريد التثبيت من طريقة الحياة الأمريكية، لأن أن كل شيء هام وعديم الأهمية في الآن نفسه، ومن هذا المُنطلق، تُصبح الجيوكندا كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف، أقل اعتبار من قناني الكوكاكولا[1].

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان أندي وارهول (قناني الكوكاكولا) 1962 ضمن توجهات البوب الشكل المبين في ملحق الأشكال، ص (380).

عمل عرض فيها (أندي وارهول) قناني الكوكاكولا كمُنتجات جاهزة الصنع، وُضعت بشكلٍ أفقي بسبعة صفوف وبأحجام وقياسات مُتساوية مُتشابهة من حيث الشكل وتفاصيله، سجّل فيها (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لغرض تحويل العمل إلى بضاعة سوقية تُعبّر عن حيادية ميكانيكية شبه عدمية، كما استعمل (وارهول) ، وسائل ميكانيكية في طبع لصور بصورة مُتتالية، كما في صورة مارلين مونرو) شكل (44) انظر ملحق الأشكال ص (379)، أو في هذه الصورة، إذ أراد أن ينقل إلى العمل ميكانيكية الشعارات الدعائية، إذ بفعل تكرارها تنطبع في الذهن، مما يؤكد ارتباط تلك الموضوعات بالحياة الأمريكية المعاصرة، مدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فكرة مهمّة للرسم، ولهذا فإن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت ذاته، ومن هنا تُصبح (الجيوكندا) سلعة استهلاكية لزوّار المتاحف أقل اعتباراً من قناني الكوكاكولا لدى الدادائيين بتمهيداتهم نحو استهلاكية وعدمية وسطحية الخطابات الجمالية لدى فناني ما بعد الحداثة.

(1) أمهز، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص267.

وتتأسس بنية العمل هنا تبعاً لتعدد المراكز، مما يُفعّل من ثقافة الاستهلاك وتسويق الفن، إذ إن أعمال (وارهول) تدور في جوهرها حول التوجهات بشكلها المباشر نحو السلعية، إذ إن قناني الكوكاكولا وباقي أعماله تُفعّل أرجحية تقديس السلعة في تحوّل نحو الرأسمالية في مجتمعات ما بعد الصناعة طبقاً، وتوجهاته العدمية الجديدة، ويحسن أن تكون على شكل إعلانات سياسية قوية أو منتقدة، وقناني الكوكاكولا تُذكّرنا بما قدّمه الدادائيون من مُنتجات جاهزة الصنع، كما فعل (دوشامب) عندما عرض حاملة القناني (يُنظر شكل 5)، بوصفها قطعة فنية، إذ يقول (دوشامب) أن الدادا الجديدة التي يسمّونها بـ(الواقعية الجديدة) تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا، إذ اكتشفت أشيائي الجاهزة، كنتُ أهدف إلى تثبيت الجمالية في الدادا الجديدة، إذ استعاروا أشيائي الجاهزة، فوجدوا فيها جمالية فنية. لقد رميت حاملة القناني والمبولة - يُنظر شكل 6 - في وجوههم تحدياً، واليوم يأخذون بها إعجاباً بجمالها الفني[1]، مما يمنحنا تصوّراً حول انعكاسات الدادائية في المعالجات المفاهيمية والبنائية لدى فناني ما بعد الحداثة.

لقد استخدم الفنانون الأشياء المُبتذلة والمُهملة لغرض ربط الفن بالحياة اليومية، والتعبير عن مُتطلّبات الحياة الأمريكية المُعاصرة، فلم يعد للوحة أيّة قيمة تُذكر، ومن الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني، ففي لوحة قناني الكوكاكولا لم نجد الفنان قد استخدم ألواناً أو فرشاة أو باليت، بل مُجرّد عمل جاهز قدّمه بتقنية مُعيّنة تُشبه تقنية الدادائيين في استعمالهم لمواد مُهمّشة مُهملة من النفايات وعُلب الأطعمة الفارغة، مما جعل الفن يفقد قُدسيّته ليصل

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص6 – 9.

إلى جميع الناس بمختلف المستويات الثقافية، بعيداً عن صالات العروض والمتاحف، مما يُؤكّد أن الفنانين أدخلوا أشياء حقيقية إلى اللوحة، وهم بذلك قوّضوا الحد الفاصل بين ما هو تجاري وجمالي، وهذا أحد الأهداف التي كانت الدادائية تسعى إليه في تجاربها الفنية، فقد كتب (دوشامب) إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ(البوب) هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون، وإنّ واحدة من النواحي المُميّزة في فن البوب، هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تُصوّره[1].

إن من المُلاحظ أن عمل (وارهول) هذا يؤكّد الآلية والنمطية في الخطاب الجمالي الما بعد حداثي، كما يؤكّد خلوّه من المنظومة القيمية (اللاقيم)، وهذا يؤكّد عدمية الفن، إذ إن فناني ما بعد الحداثة قد أثّرت عليهم الطروحات اللاجمالية لدى (دوشامب)، كما أثّرت الدادائية وانعكست على تيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً، وبذلك فإن الجاهزية الدادائية تؤكّد قدرة العمل الفني على أن يأخذ دوره في عملية الاستهلاك حين يكون جزءً من السوق، إذ إن العمل إذا كان رخيص الثمن يُقتنى بسهوله، واستعمال مواد، هي أبعد ما تكون عن الرسم، لعمل أو إنتاج اللوحة التشكيلية.

وعمل كعمل (قناني الكوكاكولا) يمكن أن يصل إلى الناس العاديين وبكل المستويات، بعد أن كان العمل يقتصر على الطبقات البرجوازية في صالات العروض، إذ نجده يؤكّد عبثيّة نسيجية الوجود، فضلاً عن ترسيخ المُتناقض وعدم المُترابط، وبذلك يفقد العمل الفني قُدسيّته (سقوط المُقدّس)، وهذا ما يُشير إلى

(1) Smith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

موت الفن، كما نجد أن العمل الفني فيه تأكيد على اللاغائية، بمعنى أنه لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغايته بذاته ولذاته. وبشكلٍ عام، إن العمل بوصفه قطعة فنية جاهزة، يحقق تقارباً مفاهيمياً وجمالياً مع فنون ما بعد الحداثة.

وجديرٌ بالذكر أن (للبوب) قدرة أقل على الصمود، في الوقت الذي تمتلك سطحيته الفطرية مزيّة السماح للفنان باستغلال مندرج لا حدود له تقريباً من الموضوعات المألوفة (من مناديل المائدة إلى بطاقات نوادي العشاء)، فإنها قادت إلى رتابة نوعية، قد تُمكّنها من إثارة ولع بأحبولة أخرى من هذا القبيل، لكنّها سرعان ما تختفي بين عشيّة وضُحاها.. وقد تحدّى فن (البوب) التعبيرية التجريدية - أو هكذا تراءى له - بطرق ثلاث مختلفة: إنه تشخيصي، والتعبيرية التجريدية في معظمها تجريد.. إنه (أكثر جدّة) من التعبيرية التجريدية.. وأنه (أكثر أمريكانية). ومن أهم فناني (البوب) الأمريكيين (جيم داين، كليس اولدنبرغ، أندي وارهول).. فـ(داين) مثلاً، هو أساساً رسام توحيد أو تجميع، وموضوعاته هي تنويعات الحقيقة المختلفة، إذ نجد أشياءَ (جاهزة الصنع) كعمل نموذجي، مثل قطعة من رداء، حوض غسيل، رشاش ماء مثبتة إلى القماشة، وقد خلق لها بيئة بصبغة فرشاة سائبة[1].

أما في انكلترا، فقد ارتبطت حركة (البوب) في نشأتها بالصورة الفوتوغرافية، فقد تشكّلت (الجماعة المُستقلّة) من الفنانين الذين أدركوا أهمية المسائل التي طرحتها الثقافة الشعبية، وطالبوا بجمالية (الاستهلاكية)، ونُظّمت عدّة معارض تحت عنوان (إلصاقات وأشياء، 1954)، ومعرض (الإنسان، الماكنة

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص133-134.

والحركة، 1956)، وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون)(*)، الذي لعب دور المُمهّد في مجال البوب آرت الانكليزي، الشبيه بالدور الذي قام به كل من (جونز وروشنبيرغ) على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في أمريكا، وقد ارتبط قاموس (هاملتون) التشكيلي بالأزياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية الأخرى، وقد اهتم طيلة حياته بالدادائية، لكن دون التوقّف عندها، وما لديه من حس اجتماعي قد دفعه لتخطّي عبثية هذه الحركة، والتحوّل نحو مسار الحياة المعاصرة[1]، الشكل (48) الموضح في ملحق الأشكال، ص (380).

وقد نظّمت (الجماعة المُستقلّة) في عام 1956 معرضاً باسم (هذا هو الغد)، صُمّم المعرض في اثني عشر مقطعاً، قُصد منها جذب المشاهد إلى سلسلة من البيئات، وكان من أهم ما في المعرض، العرض الذي قدّمه (هاملتون) في مدخل المعرض، والمتضمن صورة من الكولاج بعنوان (تُرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) في الصورة المنتزعة من مجلة

(*) ريتشارد هاملتون: رسام بريطاني ولد في لندن عام 1922، وعمل كمهندس ومسّاح خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1948 بدأ يتعلّم فن الرسم بالألوان الزيتية، وفي عام 1951 أقام معرضاً لأعماله في معهد الفنون المعاصرة في لندن. انتُخب عضواً في المجموعة المُستقلّة في هذا العهد، وقد كانت لوحاته الأولى تحليلية دقيقة وتجريبية، وأدى اهتماماته بالأشكال الآلية إلى إدخال فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية، وفي عام 1956 رسم لوحة من الكولاج (تُرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) على شكل بوستر دعاية لمعرض أقيم في لندن، كما استمد هاملتون مواضيع أعماله اللاحقة من الثقافة الشعبية الأمريكية. للمزيد ينظر: مدبك، قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996، ص110.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص271.

رياضية، يبدو رجلاً بعضلات مفتولة، وقد جلست إلى جواره راقصة، وقد حمل الرجل مصاصة(*) كبيرة الحجم، كُتب في وسطها كلمة (POP) بحروف كبيرة، الشكل (49) المبين في ملحق الأشكال، ص (381).

وفي هذا المعرض تسنّى لكثير من تقاليد فن البوب أن تولد[1]. لقد كان (هاملتون) يعرف، مُسبقاً وبجلاء، كيف ينبغي أن يكون الفن الحديث بحق، وكانت الخصائص التي ينشدها، كما قال في عام 1957:

1. الشعبية[2]: بمعنى بروز الهامشي، وهنا يلجأ الفنان إلى استخدام ما له صلة بالثقافة الجماهيرية من أفكار ومواد وأشكال، لأن المادة = العمل الفني = السطح، وكذلك يتميّز العمل الفني بسهولة قراءاته.

2. الزوال: أي أن المادة المستعملة ليس لها خاصيّة الاستمرار والديمومة مع الزمن، ومن أهم صفاتها التدمير الذاتي لإتاحة المجال إلى عمل آخر يأخذ مكانه، ويتّصف بالزوال أيضاً، إذ نرى أن بعض الفنانين يستخدمون الحشيش والشحم (Fat) ونُتف الملابس الخرقاء والبخار وحتى الثلج، لإنتاج أعمال فنية، إذ إن المادة = العدم، وهذا ما ينطبق على الموضوع، والصورة الشكلية تتصف أيضاً بالزوال، لارتباطها بالمجتمع الاستهلاكي وأغراضه السريعة التبدّل والتغيّر.

(*) نوع من الحلويات يحبها الأطفال، تُلعق باللسان.

(1).Smith, Edward Lucie: Movement in Art Since 1945: Thames and Hudson, London, P. 135.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 117 – 118.

3. عدم الضرورة: من مُميّزات المادة في فن ما بعد الحداثة عدم ضرورتها، أي عدم ارتباطها بأيّة وظيفة، نفعية كانت أم أخلاقية، بمعنى اقتصاده للمضمون العاطفي والمساحة النقدية، لا شيء تحت السطح سوى السطح.
4. خفّة الظل: أي يتميّز بسرعة القراءة مع إحداث اللذّة والمتعة بدون تضمينات ودون أي إرهاق للمتلقي، يُستوعب آنيّاً.
5. الانبهار: تتميز المادة والعمل الفني بصفة الانبهار لإثارة التعجّب والدّهشة، حتى تتولد المتعة، واستخدام اللامعقول واللامألوف لأحداث استجابات غير مألوفة.
6. الجاذبية الجنسية: أي أن العمل الفني، لكي يُستهلك بسرعة ويتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي، عليه أن يُغلّف بالطابع الجنسي، وليتّخذ في الوقت نفسه الصفة الإعلانية الدعائية.
7. ثمنه قليل: تتميز المادة في فن ما بعد الحداثة بأنها قد تكون أي شيء أو لا شيء، فهي من المُبتذل التافه، من النفايات وفضلات الإنسان، في حين أن المنتوج الفني النهائي يتصف أيضاً بثمينه القليل، إذ لم تَعُد الأعمال الفنية حكراً على الطبقة الفنية، لأن العمل الفني فَقَدَ قُدسيّته ليصبح في متناول الفئات الشعبية، لأنه قليل الثمن[1].

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص153.

8. يُنتج على نطاق واسع: إن فن ما بعد الحداثة يتميّز بأنه يُنتج سريعاً وبكميّات هائلة، مثلما تُنتج السلع في المصانع بكميات كبيرة لتُغطّي حاجة السوق.

9. شبابي: إن فن ما بعد الحداثة مُوجّه إلى الشباب بالدرجة الأولى، لكونهم الفئة الأكثر انتشاراً في المجتمع، والأكثر استهلاكاً من الفئات الاجتماعية الأخرى.

10. قابل للاستهلاك: بمعنى أن العمل الفني يُقرأ بسرعة ويُستهلك بسرعة (أي يُنسى) بسرعة، إذ إن كثرة المتداول خلال وسائل الإعلام تُساعد على تفكيك الواقع إلى علامات مُتعاقبة ومُتعادلة، تُساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية، بمعنى أن المجتمع المعاصر يتقبّل كل شيء وأي شيء، ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو احتماله.

11. جذّاب: أي أن العمل الفني، هو ما يثير الانتباه باستخدام أحدث التقنيات الطباعية والمواد الفنية التي تُثير انتباه المُتلقّي ليزداد اقتنائه.

12. ذكي: يتّصف فن ما بعد الحداثة بالذكاء في اختيار المواد المناسبة للعمل الفني، والشكل المناسب الذي يُلائم حاجات ورغبات معينة.

13. تلاعب ميكانيكي: أي استخدام أحدث التقنيات الصناعية، وتقنيات النسخ الآلي، الذي سمح بالإنتاج السريع والكثير، وانتشاره في المراكز التسويقية الكبرى.

14. عمل كبير: أي استخدام القياسات الواسعة والأحجام الكبيرة لدى الفنانين الأمريكيين، لأن العمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره، فيفتقد للنقطة المركزية (المركز)، ويصبح خيالات مُفكّكة مُلوّنة، بلا مركز[1].

أما في أوربا فلم تتعرف على البوب آرت الأمريكي إلاّ في نهاية الخمسينيات، فقد كان الفنان (كلافيك)[*] أحد الأوربيين الأوائل الذي تبنّوا البوب آرت، ووقفوا ضد التجريد، إذ إن الفنان الأوربي قد تخطّى مسألة التثبُّت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدينية ووسائلها الإعلامية، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعمله الفني لأن يُظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي، ويُشكّك بها وبالأسس التي يقوم عليها المجتمع[2].

أن البوب آرت الأمريكي (الذي ظهر في أوائل الخمسينيات)، وامتداده الأوربي الذي عُرف بـ(الواقعية الجديدة)، إذ كانت بداية لهذا الاتجاه الواقعي الذي بقي حتى في السبعينيات موضوع جدال، والذي يُعبّر عن رفضه للفن اللاشكلي والتعبيرية التجريدية، ويرتبط تاريخياً بالخط الذي رسمه (دوشامب) والدادائيون، ويستمد عناصره من الدعاية ووسائل الإعلام.

لقد سار عمل (الواقعيين الجدد) في خطٍ مُوازٍ لعمل (روشنبيرغ وجونز)، بعدما أنضمّ إليهم (روزنكويست)[*] و(جيم داين)[**] و(وارهول)، وكان همّهم

---

(1) المصدر نفسه، ص154.

(*) (كلافيك 1935 -) فنان بوب ألماني.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص269 - 270.

(*) روزنكويست (1933 -): رسام بوب أمريكي، وُلد في كلاند فوركي في داكوتا الجنوبية.

تقاسم الافتتان بالأشياء العادية، فقد وظّف (مرسال ريس)(***) الفنان الفرنسي الأكثر شهرة،

عالمية صور فوتوغرافية بالحجم الطبيعي ووضعها في سطوح مُتباينة، وأضاف إليها أحياناً الألوان كي يُموّه بعض أجزائها[1]، شكل (50) انظر ملحق الأشكال، ص (381) .

ومما يستحق الذكر أن (روي ليشتنشتين) قد اهتم بمنهجيّة الصناعة الميكانيكية، إنه ينطلق من المجال الإعلامي: الرسوم المُتحرّكة، المُسلسلات الهزلية، السينما، هذه الوسائل التي تُشكّل ظاهرة اجتماعية غنيّة بدلالاتها، وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للأطفال، منها (أفلام ميكي ماوس)، ثمّ تحولت تدريجياً لتُصبح وسيلة تسلية للكبار[2]. لقد كانت أولى أعماله تستند إلى مسلسلات كارتونية، إذ يقول "أظن أن عملي يختلف عن المسلسلات الكارتونية، لكني لن أدعوه تحوّلاً... ما أفعله أن هو إلاّ شكل، في حين لا تتشكّل المسلسلات الكارتونية بالمعنى الذي استعمل فيه هذه الكلمة للكارتونيات أشكالاً دون محاولة لجعلها موحدة بقوة، فالغاية ترمي إلى التصوير، وأنا ارمي إلى التوحيد"، إذ نجد في سلسلة (ضربات فرشاة): دقّة بالغة وتظهيرات مُجسّدة، وهذه السلسلة هي تجريد في الانتقال، ومحاولة لجعل الجمهور يضع

(**) جيم داين (1933 -): أحد أشهر رسامي البوب والأحداث الأمريكان، يُعدّ بموازاة (جونز) و (روشنبيرغ)

(***) مرسال ريس (1936 -): فنان فرنسي شهير ومن الواقعيين الجدد.

(1) رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت، مجلة آفاق عربية، ع16، أيلول، 1991، ص93.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص268.

قيمها الخاصة موضع التساؤل[1]، كما في الشكلين (51) (52) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (382).

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان روي ليشتنشتين الرقص (أستوديو الفنانين) 1974 ضمن توجهات البوب آرت، انظر ملحق الأشكال ص().

يوحي العمل برقصة في الوسط لشخصين مُندمجين بالرقص، وفي مُنتصف أعلى اللوحة، تظهر قدما شخص ثالث، وفي أعلى اللوحة يساراً تظهر يد شخص رابع جزئياً، وعند النظر إلى يمين اللوحة، نجدُ نافذة مفتوحة يخرج منها سلّماً موسيقياً بشكلٍ جزئي يحوي بعض النوتات الموسيقية، أما في وسط اللوحة إلى الأسفل، فتوجد منضدة وقد تراكمت عليها أشياء وأغراض مُتراكبة مُتنوّعة، ففي اليمين تظهر أربع فُرش زيت بجزئها العلوي، وإلى جوارها إناء يحوي ثلاث ليمونات، ورابعة على اليسار، وإلى جوار الإناء قدح فارغ، ويساراً في أسفل اللوحة قنينة زجاجية، تعلوها قارورة اسطوانية تحوي في داخلها ثلاث فُرش زيت. أما في الوسط، في طرف المنضدة، فتوجد أزهار وأشياء أخرى تُشير إلى التفكيك في اللوحة، وتشتت الانتباه، فضلاً عن الانتشارية في توزيع العناصر، في حين أن الرسوم الكاريكاتورية في اللوحة تُذكّرنا بما قدّمه الدادائيون من مشاهد كاريكاتورية لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، وهذا ما نجده لدى (ليشتنشتين) الذي اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية، إذ ينطلق من المجال الإعلامي: الرسوم المتحرّكة، المسلسلات الهزلية، وأولى أعماله تستند إلى

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 138 - 139.

مسلسلات كارتونية، كما في الشكل (51)، إذ إن تلك الوسائل تمثل ظاهرة اجتماعية بوصفها عبارة عن مجموعة قصص مُصوّرة للأطفال، منها أفلام (ميكي ماوس)، ثمّ تحوّلت تدريجياً لتُصبح وسيلة تسلية للكبار.

ولهذا فإن الفنان الأوربي هنا تحديداً قد تخطّى مسألة التثبيت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدينية، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعلمه لأن يُظهر وسائل المُجتمع الاستهلاكي ويُشكك بها وبالأسس التي يقوم عليها المجتمع، وخلاصة ذلك أن مضمون لوحة الرقص لـ(روي ليشتنشتين) مُستوحى من لوحة الرقص لـ(هانز آرب)، مما يؤكّد انعكاسات الدادا بمضامينها ومفاهيمها من طروحات ما بعد الحداثة. أما من ناحية الرسوم الكاريكاتورية لدى فنان الدادائية الجديد (روي ليشتنشتين) فقد حققت تقارباً مع الدادا أيضاً، مفاهيمياً وبنائياً، مما يؤكّد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة، إذ لا يوجد مركز ثابت في اللوحة، كما نجد اشتغال المنظومة الخيالية بشكل عالٍ لتحقيق الجمالية الفوضويّة التي تُعدّ قاسماً مُشتركاً ما بين الدادائية وفنون ما بعد الحداثة، ومما لاشك فيه، أن العمل أقرب إلى روح الكولاج؛ لأنه تجميع من مواد مختلفة، كما نجد أنه أقرب إلى الفعل (الحدث) منه إلى النتاج الفني، إذ يجد العمل طقس الاحتفالية والموسيقية، كما يوحي بحدث أو فعل مُعيّن تُجسّده الحركية بمعنى حركة ورقص الشخصيات في جو الموسيقى، إذ إن الجو العام يوحي بالعفوية والتناقض وعدم الترابط، وهذا ما آلت إليه فنون ما بعد الحداثة.

لقد اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة بفعل فن البوب، لأسباب عدّة، منها: أن فن البوب اقتصر على المُعطى، أي فيزيقية دادائية دالّة فقط، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مُستنسخ عن الحقيقة حرفياً، إنه التأكيد على

غياب العلاقة والمعنى، وإبراز دادائية الممارسة، وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أدوات التنفيذ، التحول الفعل كأثر للخامة والاستهلاك كمادة، حيث الرغبة في الاستهلاك، وقد استغلها فنانو البوب ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة[1]. إن التجاوب للحياة يُمكن إيجازه بعبارة "أنا استهلك لذا فأنا موجود[2]، فالفنان الإيطالي (بيرو مانزوني) (1933 – 1963) قدّم فضلاته ضمن عُلب معدنية على أنها أعمال فنية، لأن الفنان يعمل على استفزاز الجمهور، وكثير انتقدوا وبعنف الأشكال الجريئة التي ظهرت في الستينيات، لأن أوضاع الستينيات كانت تقف وراء هذه الأشكال الفنية التي تبعث على الصدمة، فرفض الجمالي لا يتم في الفن فقط، بل في مختلف أوجه الحياة[3]، ويعتقد (مانزوني) الذي يُعدّ (من الجيل الذين سموا أنفسهم الواقعيين الجدد)، أن كل شخص، وحتى العالم نفسه، يمكن رؤيته كعمل فني[4]، أن هذه الرؤية العدمية والدادائية والسطحية، هي تماماً ما ينطبق على فن ما بعد الحداثة، إذ إن فن البوب فن أمريكي في توجّهاته الفكرية وحتى الجمالية الشكلية، إذ جاء ليُعبّر عن الحياة الأمريكية والمحافظة على نمطها، ليكون أداةً أو وسيلةً دعائية وإعلامية للنظام الاستهلاكي الرأسمالي، إن فن البوب فن شعب يتماشى مع مجتمعه،

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 147 – 148.

(2) رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت: المصدر السابق، ص94.

(3) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص217.

(4) ريد، هربت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص158.

ليرسم أغراضه وعاداته، لأنه إعلاني استهلاكي بحت، أما العمل الفني (الحدثي) فإنه يُذكّرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القسوة أو اللامعقول، إذ إن بعض الفنانين الحدثيين اجتهدوا في البحث عن اللامقبول، عن سلوك يجعلهم في موقعه إعداد المجتمع، كما في عرض حدثي للفنان (ستيوارت بريسلي)(*) ساعات عدة بلا حراك في حوض استحمام مليء بالدماء وأحشاء حيوان. إن هذا العمل يذكرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القوة والمسرح الطليعي أو اللامعقول.

السوبريالية(*)

قد تبدو السوبريالية التي أعقبت الفن الشعبي (البوب) على نقيض ما ذُكر عن حلول (فن الفكرة) محل (فن الشيء)، والشهرة التي حظيت بها السوبريالية كان مردّها التحالف الذي قام بين الوسطاء والجماعيين، لمواجهة الحمى النقدية

(*) ستيوارت بريسلي (1933 –): فنان أحداث أمريكي.

(*) السوبريالية: لها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة، الواقعية الإعلامية، واقعية الصورة الفوتوغرافية، وتلحق بها بعض المصطلحات، مثل الخارق، مُفرط، مُتطرّف، وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفيتي منذ الثلاثينيات وحتى أفول الشيوعية في الثمانينات، والتي ركّزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يُمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة، وكذلك تختلف عن الواقعية الاجتماعية التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وطرح المشاكل الاجتماعية، والتي فعّلت في النصف الأول من القرن العشرين على يد المكسيكي (رفيرا 1886 – 1957) وبعض الواقعيين الاجتماعيين في أمريكا الشمالية. للمزيد ينظر:
In Informations about Movement, 1999 – 2004. By: Jack Kozielski, and Art Since Pop, Op. Cit., P. 44.
وكذلك: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص284.

المعادية، ومع ذلك فأنه بإمكان المرء أن يرى أيضاً، أن فناً من هذا النوع يدين بمعظم شخصيته إلى اعتماده على التفكير الإدراكي، فالرسام على الأقل لا يتناول الحقيقة مباشرةً، بل يُحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا، إذ إن الانتقال من فن (البوب) ما مُيّز بالسوبريالية بقدر تعلّق الأمر بالرسم في الأقل، يظهر جليّاً في أعمال فنان أنكليزي المولد لكنه أمريكي الإقامة، هو (مالكولم مورلي) وشأنه شأن العديد من فناني (البوب) مثل (ليشتنشتين)، ويمكن القول أن (مورلي) قد فُتن، لا بما تُقدّمه اللوحة، بل بالطريقة المُستعملة لتقديمه، بمعنى آخر، بالطريقة المُتبعة في التشبيه، والاختلاف الرئيسي بين عمله وعمل (ليشتنشتين)، هو في عدم لجوئه إلى المُناورة إلاّ قليلاً[1]. ومما يمكن الإشارة إليه أنها يُمكن عدّها محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة في أواخر الستينيات والتي سميت بـ(الواقعية المفرطة)، التي ظهرت في البداية كمُجرّد حركة (رجعية) ضد التجريد والعقلنة في التصوير، وتُشكّل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والقصور والمصانع والشخصيات التاريخية، لكنها من جهة أخرى، وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية، تواجه الواقع بعقلنة المُراقب المُدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، مُعبّرةً عن التوتّر الناتج عن الاختبار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع[2].

لقد بدأ (مورلي) برسم صور تستند على نوع من الرسوم الإيضاحية التي يراها المرء في نشريات السفر، كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر أزرق يندرُ وجوده

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص224.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص284 – 285.

مثلاً، لكنه ليس هناك تقليد أعمى للتشويهات التي تُسبّبها الطرق الرخيصة لإعادة إنتاج اللون بدلاً من ذلك، بدا كأن الفنان أراد أن يحصل على نوعية جيدة من الفرز بأربعة ألوان. لقد رُسمت الصور منطقة فمنطقة، وغالباً من الأعلى إلى الأسفل، بحيث أن الفنان لم يكن يرى كم كان بوسعه الاقتراب من نموذجه، حتى تكون مُهمّة الاستنساخ قد اكتملت، وبذا يتم إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً واقعياً بطريقة تجريدية شديدة[1].

ويمكن القول أن الانتقال من فن (البوب) إلى السوبريالية، عزّز من انتقائها للصور واختيارها للموضوعات، التي تشمل المناظر الطبيعية والمدينية والسيارات وواجهات المحلات، وهدفها ملء مساحات الصورة بحضور واقعي مُقنع، شأنها شأن البوب، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية[2].

وقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية، هي من الوضوح والصفاء بقدر ما هي مُعبّرة وذات دلالة، وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية الكاميرا، والشرائح المنقولة إلى الشاشة، وبفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المُجرّدة، وتُمكّنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة، بحيث تُثير الدهشة، وتمنح المُتلقّي انطباعاً بواقعية مُفرطة ذات ملامح سحرية، واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة، لا يُعبّر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما

(1) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت، ص86 – 87.

(2) تسدول، كارولين، وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص163.

يُمكن أن تُسجّله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية[1]. أما النحت السوبريالي، فبخلاف الرسم السوبريالي، لا يتضمّن القيام بالتحوّل من الأبعاد الثلاثية إلى البُعدين، لذلك فالنحت أكثر التزاماً بتشبيهه الحقيقية، أو قد يبدو الأمر هكذا حين ننظُر أوّل مرّة إلى أغلب الأشكال المُمثّلة بالحجم الطبيعي، فإذا نظرنا إلى عمل (دوان هانسون) مثلاً، فسنُفاجأ بنوعيتها الفائقة في درجة شبهها بالحياة، ولوهلة يبدو لنا كأن الشخص المُمثّل يقف حيّاً ويتنفّس أمامنا، فالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية وحسب، بل هو بمستلزمات إضافية مُنتقاة بعناية، لقد رُسم الوجه وغيره من المناطق اللحمية ليُماثل الحياة، ومع ذلك فإن لعمل (هانسون) خاصيّة لا نجدها في معارض الأعمال الشمعية، التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها هناك عنصر من التكثيف المُرهف قد يدفع بالمرء إلى نعته بالكاريكاتير، يجعل هذه الأشكال تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصليّة[2]،

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان دوان هانسن (سُيّاح) 1970 ضمن توجهات الفن السوبريالي، انظر ملحق الأشكال، ص (384).

العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية لشخصين يقفان على مصطبة بيضاء، يتوجّه نظرهما إلى الأعلى بشكلٍ يُثير الشك حول وجود شيء ما في الأعلى، ويبدو الشخصان في اللوحة كأنّهما حقيقة مُجسّدة، فكل منهما يقف حيّاً ويتنفّس أمامنا، مما يدل على درجة شبهها بالحياة، ففي اليمين امرأة تنبض

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص285.

(2) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص88 – 89.

بالحياة، وإلى جوارها رجل تتدلّى عبر رقبته آلة تصوير فوتوغرافية، مما يمنح الناظر إلى اللوحة الاعتقاد بأنها حقيقية واقعية، لشدّة واقعيتها؛ لأنها تُجسّد وتنقل الواقع بشكلٍ كبير، وخاصّةً مع تطوّر وسائل التصوير الفوتوغرافي، بمعنى أن الفنان تمكّن من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة وتقنيات حديثة بفعل التطوّر التكنولوجي والعلمي، ولهذا نجد الفنان قد عمد إلى استعمال وسائل ميكانيكية مباشرة، كالكاميرا مثلاً.. إذ بفضلها تمكّن الفنان من نقل الواقع بغاية من الدقّة، بشكل يُثير الدهشة والانبهار والتعجّب، ويُعطي انطباعاً بواقعيّة مُفرطة، بمعنى أنها تقدّم لنا نسخة من الواقع لا الواقع نفسه، واستخدام الفنان بهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة يُعبّر عن الإدراك البصري في ما تُسجّله العين استناداً إلى الصورة الفوتوغرافية، وعليه يمكن عدّ الواقعية المُفرطة حركة ضد التجريد وضد العقلنة في التصوير، قد جُسّد العمل حضور واقعي لشخصين يرتديان ملابس حقيقية، فقد رُسمت اللوحة وباقي المناطق العارية من الجسم بشكلٍ يُماثل الحياة بدقّة، وبهذا فقد تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة تُترجم مظاهر الأشياء، مما جعل (دوشامب) والدادائيين يحتفون بها ويُعدّونها وسيلة لها قيمة تُضاهي التصوير الزيتي.

ومع استعمال فناني ما بعد الحداثة للصور الفوتوغرافية، فإن ذلك يقرّبهم من استعمال الداداثيين للصور الفوتوغرافية، ولكن بعد إضافة بعض الرسوم عليها.

ومن المُلاحَظ أن موضوعات الفنان مُستمدّة من الحياة اليومية كسراً لتقاليد الفن المتوارَثة، مع أن اليومي والعابر تُعدّ المُسمّيات التي يرفل بها الفنان الداداثي عبر تجاربه الفنية التي تتسم بالجاهزية والزوال، رغم أن الداداثيين

ينحون بذلك منحىً تجريدياً، لكنهم من حيث التوجهات العامة مفاهيمياً، يلتقون مع فناني السوبريالية في تجاربهم الفنية هذه.

إذ إن الصورة الفوتوغرافية، بما تُقدّمه من مُعطيات جديدة في عملية نقل الواقع وتمثيله، هي من الأهمية كوسيلة اتصال، بحيث أنها تُشكّل عُنصراً بارزاً في الحياة المعاصرة، نثق بها، بسذاجة أحياناً، ثقة مُطلقة لانتشارها في الصحف والكتب، كما في السينما والتلفزيون، هذه الصورة التي تُقدّم لنا نسخة عن الواقع (لا الواقع نفسه)، نسخة أُخضعت لقوانين خاصة تلتقي - بالرغم مما أثارته من جدل المعارض الفنية في المدن الأوربية الكبرى حول الصورة الفوتوغرافية وحدودها – مع الاهتمامات الفنية في أكثر من مجال، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة مُفضّلة لترجمة مظاهر الأشياء، وقدمت للعديد من الفنانين، أولئك الذين اهتمّوا بالحركة خاصة، إمكانيات جديدة لتثبيت مراحل الحركة وتسجلها، كما أعجب بها (دوشامب) والدادائيون، وعدّها (موهلي ناجي) - أحد ابرز ممثلي الباوهاوس - وسيلة تقنية تعبيرية لها قيمة التصوير الزيتي أو الرسم، مُدركاً أهميتها الاتصالية بفضل النسخ العديدة للنموذج الواحد، وموضوعيتها المتعارضة مع ميول الفنان وأهوائه[1]. الشكلين (53، 54)، انظر ملحق الأشكال، ص (384).

ويمكن القول أن الفن السوبريالي، فن يبدو، في أحد معانيه، أنه يُخاطب استجابات عادية كليّاً، لهزّة الفرصة لدى رؤية شيء مُقلّد بالضبط، بِغَضِّ النّظر عن ماهيّة ذلك الشيء، ومع ذلك فإنه يتحدث، في مستوى أعمق، إلى مشاهديه

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص285.

لأنه يُعبّر دون مُغالاة عن اليأس والخواء اللذين يعُمّان قطاعاً واسعاً من المجتمع المديني[1].

الفن البصري (*) - الحركي

ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بعدة أسماء مختلفة: كـ(الفن البصري)، (البنى المبرمجة)، (الفن الحركي)، (الفن السبراني)، ويكمن المُنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يُفتّش عن الأثر الذي يتركه المشهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية، ويتقصّى الإيهامات البصرية المُضلّلة للعين، وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فسيولوجية، وأخرى نفسانية، وعن إدخال ذلك الجدل العلمي في المجال الفني[2]. وهكذا نجد أن الفن البصري قد وضع في حسابه، أن الأعمال اعتمدت على الخصائص البصرية للعين، والأب المؤسس لهذه الحركة، هو

(1) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص93.

(*) الفن البصري (Op Art)، مصدره (Optical): حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من العشرين، يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة، عن طريق الخداع البصري، وهي مُشتقّة من الفن البصري، وتُسمّى باسمه، وهناك من يُطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبةً إلى (شبكة العين)، ومن فناني تلك الحركة: (فيكتور فازاريلي)، والانكليزية (بريدجت رايلي) والأمريكي (جوزيف ألبرز) للمزيد ينظر: Information about Art movements , 1999 – 2004. By: J. Kozielski.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص240.

(فيكتور فازاريلي)(**)، الذي قدّم أعمالاً تدخل ضمن مصطلح الـ(أوب) منذ بداية الخمسينيات، إذ أثرت الحركة في أوربا أكثر ممّا أثّرت في أمريكا، في حين أن الأعمال المُبكّرة التي ظهرت في الستينيات، ساد فيها اللونان الأبيض والأسود، أما الآن فإن سلسلة لونية أكبر اتساعاً يتم استخدامها، ويُضفي استخدام اللونين الأبيض والأسود بعض المزايا، فالتضاد بين الخطوط يصل إلى أقصى مداه، وبذلك تتعزّز قيمة مُعظم التأثيرات البصرية المُتداخلة[1]، ويمكن القول بأن الظاهرة البصرية في العمل الفني تبدو وكأنّها تعريف بحراكية العلاقات البنائية الغامضة، ومن ثمّ اكتشاف التناقضات ما بين التأثير النفسي والحقيقة الفيزياوية، وعدّه أسلوباً تعبيريّاً معرفياً وفنيّاً للخليط البصري، مثل الضوء ومقداره، الأشكال وطبيعة تكوينها، الألوان ودرجاتها، إضافة إلى التقنيّة التي تُعدّ بنية مُحرّكة للفعل البصري، وبهذا يتشكّل الإطار العام لبناء الصورة البصرية ضمن آليات التحليل والتركيب للبنى مُتعدّدة الأشكال من مربعات ومثلثات...، والتي تُمثّل هيكل البناء التجريدي لصور وأشكال الفن البصري، إذ كان الفن البصري يمتلك تفسيراً تطوّرياً ضمن تضمينات تتعلّق بالثقافة وفسيولوجية البشر، والتي

(**) فيكتور فازاريلي (1908 – 1997): فنان هنغاري، وُلد في (Pecs)، ويُعدّ الأب المؤسس الذي دأب على تقديم أعمال تدخل ضمن مصطلح (Op) منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي. ينظر: ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988، ص21.

(1) ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، المصدر السابق، ص21.

تعمل على تأسيس الطبيعة الجوهرية للفن البصري، والذي يبحث في تعديل اللون والخط والمنظور[1].

إن الفن البصري موجّه إلى عين المشاهد، فالذي يُميّز الفن البصري عن الأشكال الأخرى من الفن، هو أنه يأخذ مادة موضوعه، ويعتمد في مبدأ عمله على ظاهرة معينة للنظام البصري، الذي يمرّ عادةً وبصورة سريعة، من دون ملاحظة أحياناً. ويمكن القول أن الفن البصري يقوم على مبدأ (التبادل) بين الفنان والمُشاهد، نتيجةً لما يُقدّمه له الفنان من إحساسات بصرية، كما أن هناك طروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري، إضافةً إلى أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي، إذ تبحث عن علاقة تربط الصورة والحركة والزمن[2].

وقد تميّز الفن البصري (Op Art) عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية، باعتماده على التأثيرات المرئية المُحتدمة أو البرّاقة، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط، إذ تتطلّب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءً حيوياً من مكوّنات العمل، ومع ذلك فاللوحة، في الفن البصري، يمكن أن تبدو أنها تتحرّك أو تتغيّر للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته[3].

(1) Palmer, Craig, The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe, Rutgers University Press: New Brunswick , NJ, 2003, P. 67.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص244.

(3) ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، المصدر السابق، ص22.

وتعود شهرة الفن البصري، وكذلك الفن الحركي(*)، الذي يتضمّن أجزاء مُتحرّكة – فهو يعمل مع الزمن والحيّز – إلى سلسلة من المعارض المُقامة لهذا الفن[1]، وهكذا نجد أن بعض الفنانين الأوربيين، من الذين التزموا بالفن الحركي في مفهومه الشامل، قد توصّلوا إلى استخدام الأبيض والأسود فقط في رسم الخطوط واللُحمات، لإيهامنا بالحركة وإثارة عين المُشاهد، لأن المساحات البيضاء تبدو وكأنها رمادية، وتبدو النقاط السوداء وكأنها تتحرّك أمام الناظر[2]، كما أن فن (فازاريلي) بالغ الثراء والتعقيد، بحيث يتعذّر النظر إليه لمجرّد كونه رساماً بصرياً فحسب، إذ بدأ (فازاريلي) فناناً كرافيتياً، ولم يتحوّل إلى الرسم إلاّ في عام 1943، وحصيلته بعد الحرب تضمّ مجموعة من الأفكار المتواشجة، وإحدى هذه الأفكار، وأكثرها أهمية، هي فكرة (العمل) في عدّ الفن نشاطاً عملياً، وهذا ما جعله يتحامل على فكرة التجريد الحُر، كما أعرب عن ذلك

(*) الفن الحركي: هو الفن الذي يتضمّن حركة، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (Kinesis) وتعني حركة، أو (Mobile) وتعني مُتحرّك، كما أن الفنان الحركي غير مُهتم بتقديم حركة، لكنّه مُهتم بالحركة نفسها كجزء مُتمّم للعمل، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والمُمثّلة غير كافٍ لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى من الفن التي تتضمّن حركة، لأن العمل في الفن الحركي لابد من أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة، إذ أن التأثيرات الملائمة للفن الحركي، يمكن أن تنتج من حركة المُتفرّج أمام العمل، أو باستعمال المُتفرّج أو تعامله مع العمل، ويكفي القول بأن الفن البصري الذي قد يعدّه البعض فرعاً من الفن الحركي، فإنه لا يُمثّل حركة، لكنه يُعطي انطباع حركة فعلية، وفي الفن البصري (نجد أن العمل نفسه يظهر كأنه يتحرك) للمزيد ينظر:
Concepts of Modern Art Cyril Barrett – Kinetic Art. P. 212 – 222.

(1). John A. Walker, Art Since Pop, Op. Cit., P. 12.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص240.

بقوله "أصبح الفنان حراً، كل فرد بإمكانه أن يدّعي أنه فنان أو حتى عبقري، أي بقعة لون، أي تخطيط، لا يلبث أن يوصف عملاً بحجّة الإحساس الذاتي المُقدّس، ويطغى الدافع التلقائي على المعرفة التقنية، التقنية الحرفية المخلصة استُبدلت بارتجالية نزوانية عابرة[1]. ومما يمكن الإشارة إليه أن (جون، أي والكر) قد صنّف اللوحات البصرية إلى نمطين رئيسين:

1. الأعمال التي تترجرج، فهي تُحيّر عين المشاهد، وبصورة عامّة تتكوّن من تصاميم مُصوّرة بدقّة من الأسود والأبيض، والتي تستثمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة (عبر السطح والعُمق)، والفنانون الذين أنتجوا هذا النوع من الفن البصري، منهم (فازاريلي، رايلي، ستيللا، مورليه).
2. الأعمال الأقل حركة، والتي تعرض ألغازاً حيزيه، إذ تُشكّل المادة على أشكال تستثمر فيه الظاهرة البصرية للشكل المُحدّد، والانعكاسات التي تتولّد من الأشكال الغامضة، ومن بين الفنانين الذين أنتجوا هذا الشكل من الخيال التجريدي أو المضاد للمنظور، منهم (جوزيف ألبرز، لاري بيل، رون ديفز، جارلس هتمان)[*].

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص149 – 150.

(*) - جوزيف ألبرز (1888 – 1976): رسام ومصمم أمريكي، ألماني المولد.
- لاري بيل (1939 –): نحّات أمريكي، عمل على مادة البلاستك وغيرها من المواد الصناعية الجديدة.
- رون ريفز (1937 –): نحّات ورسام أمريكي.
- جارلس هتمان (1935 –): فنان Op أمريكي.

إن الحركية بالنسبة لـ(فازاريلي) مُهمّة لسببين، أولهما سبب شخصي يكمن في أن "فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته"، والثاني هو الفكرة الأشمل، بأن الرسم الذي يعيش بوساطة التأثيرات البصرية، إنما يوجّه أساساً في عين الناظر وذهنه، وليس على الحائط فحسب، إنه يكتمل فقط عند النظر إليه، إذ بدا يستعمل عبارتي (الفن الحركي) و (الفن البصري) بصورة مُتبادلة تقريباً، ويبدو أن المصطلح الأول هو الأفضل، فالفن الحركي قادر على أن يُغطّي تصانيف كثيرة للشيء المنظور[1].

وهكذا نجد أن الفن البصري (Op Art) هو شكل هندسي ذو حافّات حادّة، بمعنى أن الأشكال المُستعملة مُحدّدة تحديداً دقيقاً بحافّات حادة، والأشكال ذاتها تنزع إلاّ أن تكون ذات طبيعة هندسية، بدلاً من أن تكون على سجيّتها، كما أنها تنزع إلى أن تكون أشكالاً تجريدية، من غير أن تشتمل أية ملامح تشخيصية، بمعنى أن التجربة ليس بالضرورة شرطاً أساسياً[2].

إن التحليلات الجمالية والمعرفية للرؤية البصرية تعتمد على حقيقة، وهي قياس الظواهر اللونية والشكلية والخطّية، إذ تُنظّم، وبشكلٍ عالٍ، لتُقدّم تفسيرات مفتوحة لظاهرة تُدعى (الإيهام البصري أو الخداع)[*]، مما يُثير مزايا

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص150.

(2) ويد نيكولاس: الأوهام البصرية فنها، علمها: المصدر السابق، ص21 – 22.

(*) الإيهام البصري أو الخداع: خداع تتعرّض له حاسة البصر، ويشير إلى توهّم يتعلّق بالصّلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات، إذ ينتمي إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية، كما تبدو الأشياء والخطوط والأشكال على غير
=

الترابط بين معادلة المُثير والاستجابة، في ضوء متغيرات الصورة، قياساً بصورة الإيهام، وكلاهما يمكن إعادة قراءتهما، في حالة التوصّل إلى مجموعة التركيبات في محاور البناء العام، وتتحفّز من خلالها الاختلافات العابرة في سلسلة من الاكتشافات الحركية/ الصورية، شبيهةٌ بعض الشيء بنتاجات الفن الحركي(1).

كما أن الفنانين، بعد الحرب العالمية الثانية، بدءوا يُفكّرون بإنتاج آلات تستعمل الكهرباء وتُعطي الأضواء، وشاشات تلفزيون، بحيث أمكن أن يُفكّر الفنان في فن يواكب التطوّرات العصرية في الإنتاج الاستهلاكي، في المجتمع الرأسمالي المتطور، وقد شجع هذا الاتجاه فئات كثيرة مستمرة لها مصالحها في تطوّر هذه الأشكال، بحيث يُمكن الإفادة منها، وقد مهّدت هذه التطوّرات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن، والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي، وإمكانات التطبيق في الإنتاج الواسع له إمكانات الاستعانة بأحدث الوسائل المُتاحة(2).

حقيقتها أمام الناظر، في حين أن الخداع الحركي يوحي بظهور الحركة في شيء ساكن وغير متحرك، أو إدراك حركة مكانية، إذ لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد، أو إثر اختباره المرئي للحركة المستمرة. للمزيد ينظر: رزوق، أسعد: موسوعة علم النفس، المصدر السابق، ص112 – 114.

(1). Wade, Nicholas, Movement in Art from Rosso to Riley, Perception, Vol. 32, UK, 2003, P. 1029 – 1036.

(2) ـــــــ: الفن البصري والفن العربي، مجلة الحياة التشكيلية، ع 3، وزارة الثقافة والإرشاد عمان: 1981، ص89.

أن الفن البصري يُعوّل على جانبين هامّين، هما (الحركة) و(خداع البصر)، فقد جاءت كلمة (Op) من Optical، والتي تعني (الخداع)، وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة، ينظمها الفنان لتجعل المُشاهد يُخطئ، فيظن أن اللوحة نافرة أو غائرة، مُتداخلة الألوان، وقد يشعر بأن عينيه لا تحتملان المنظر، والأشكال التالية نماذج للفن البصري (الأوب)، الأشكال (55، 56، 57) المبينة في ملحق الأشكال، ص ().

ويمكن القول إن الفن البصري يتمتّع بأهميّة كبرى في مجال التطبيقات العلمية والديكون، وأخذ شكلاً خاصاً عند (فازاريلي) الذي يعُد أهم الشخصيات العصرية في مجال إيجاد فن جديد مُبرمج على أسس تقنية مُتطوّرة، تستخدم العقل الالكتروني والآلة الطابعة الحديثة لإنتاج فن له صفة الإنتاج الواسع الذي يصل إلى الجهور، وله مُهمّة رفض الصيغة التقليدية للفن الذي يجعل من الفنان أسطورة مبدعة، لأنه يملك موهبة نادرة[1].

وبما أن الفن البصري اعتمد على الحركة، فقد ظهرت مجموعة من الأعمال كانت الحركة فيها تُمثّل الفكرة الأساس لذلك العمل، منها مثلاً، عمل الفنان (مارسيل دوشامب) الذي أسماه (حركة 1913)، والمُتمثّل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد، شكل (58) مبين في ملحق الأشكال، ص (386)، فقد أصبحت عبارة الفن الحركي مُتداولة بشكلٍ كبير، وقد أسهم في انتشار هذا الفن، التطور التقني والعلمي في الستينيات، وما رافقه من تحوّل في مفاهيم

(1) ــــــــ: الفن البصري والفن العربي، المصدر السابق، ص87.

الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للسرعة والزمن، فضلاً عن انتشار وسائل الإعلام الالكترونية والمطبوعة والسينما والتلفزيون[1].

وقد عبّر الفن عن الحركة، عن طريق اللون، وفق تنظيم تدريجي للألوان حسب تسلسلها في تحليل الضوء، وحسب التدرّج من لون لآخر، ويمكن اكتشاف الحركة عن طريق منهج مُعيّن للون، نُطبّقه في اللوحة لتُعطي انطباعاً حركيّاً، ويمكن الوصول إلى إيقاع لوني يعكس الحركة، ويقدم لنا إحساساً بأن ثمّة شيئاً ينقل أعيننا في اللوحة من شكلٍ لآخر، وفق تسلسل منطقي[2].

إن مشاركة المُتلقّي في العمل الفني، وما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية، والتأكيد على العلاقة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية، من جهة. والبحث عن روابط بين الصورة والحركة، من جهة أخرى، قاد إلى استخدام وسائل أخرى للوصول إلى ظواهر حركية، تنتُج عن التداخل الذي يولّده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم، الذي يقودها إلى العين، وها هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط أو تراكم المساحات، وما يطرأ عليها من تغيّر أو تفاوت، أي التعديل الذي يُحدث حركة على شكلٍ مُتموّج مُظلّل للعين، وهذا ما توصلت إليه (بريدجت رايلي)[*]، من خلال استخدام الوحدات

(1) سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت، ص21.

(2) ــــــ: الفن البصري، الفن العربي، المصدر السابق، ص89.

(*) بريدجت رايلي (1931 -): رسّامة انكليزية ومصممة، وتُعدّ رائدة الفن البصري في بريطانيا، وأقامت معارض شخصية كثيرة. للمزيد ينظر:

www.artcyclopedia.com/artists/riley-bridget.html.
www.paceprints.com/contemporary/riley.

الهندسية، أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة[1]، كما في الشكل (59) المبين في ملحق الأشكال، ص (386).

وتُعدّ (رايلي) من ألمع فناني الحركية وأكثرهم براعة، فقد عملت على الأسود والأبيض، ولوحاتها مُفعمة بالحيوية بوساطة الحركات المُتّزنة، ففي لوحة (الاضطراب 1964)، شكل (60) مبين في ملحق الأشكال، ص (387)، تظهر قوة الخلفية للأشكال البيضوية بشكلٍ متوازٍ إلى مستوى الصورة ومحتواه، بثبات ضمن الشكل المربع، وبهذا تمّ بلوغ صورة زائفة للحركة، في حين أن الوحدات البيضوية محكوم عليها بالرّواح والمجيء على الأرضية المنبسطة أبداً، وقد يخلق اللون صعوبات أكبر للفنانين الحركيين، أكثر ما يفعله الأسود والأبيض، وقد تناولت (رايلي) هذه المشكلة[2].

لقد عمدت (رايلي) إلى البحث في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية من قبيل (سريع/ بطيء، ساكن/ حركي، ضوئي/ معتم)، وهذا ما يُشكّل حافزاً لتميّز الطاقة الصورية، فضلاً عن ما تعكسه من طاقة جمالية وعاطفية، وتؤكد (رايلي) أنّه ثمّة استدعاء وتخطيط للعلاقات البنائية في الصيغ البصرية، التي تتألف من تركيب تناقضي وآخر، وكذلك الألوان الباردة والدافئة، الفراغ البؤري والمفتوح، التكرار المُخالف للحدث، والتكرار المطابق للحدث، الساكن والفعال، الأسود المُناقض للأبيض..[3]، كما في الشكلين (61، 62) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (387، 388).

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص244 – 245.

(2.)John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit, P. 13.

(3.)Riley, Bridget, Creen Wich, Conn: New York Graphic Society, 1970, P. 91.

ومجال الفن الحركي يشمل أعمالاً تدخل في نطاق ما سُمّي بـ(الضو - حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة، سواء على مساحة مُسطّحة ذات بُعدين، أم في أعمال ذات أبعاد حقيقية ثلاثية الأبعاد، ولمثل هذه الأعمال - بفضل ما توصلت إليه من انطباعات تناغمية، ضوئية، لونية - تأثيراً بصريّاً رئيساً، كما تدفعه للمشاركة الحركية[1]. ومن فناني الضوء الحركيين الذي يعتمدون على المُنتجات الصناعية، الفنان (دان فلافن) الذي يقوم بشراء مُثبّتات فلورسنت جاهزة، وباختيار الشمعة المضيئة كوحدة أساسية لفنّه، نحته الخفيف يعرض دائماً من شكل ثابت مُستقر، إذ إن (فلافن) يرتبط دائماً بالتقليد البنائي، كما أن مصابيحه الأولى كانت تُرتّب عمودياً على الجدران، في أسلوب مُعيّن يُبيّن أن تأثيرها كان لكسر الحيّز الخاص بالغرف التي توضع فيها، وأنه عدّل فضاءات الغرف بوضع قُضبانه المُشعّة المُلوّنة عبر الزوايا، وذلك ببنائها على شكل هياكل جاهزة تقف حرة[2]، كما في الأشكال (63، 64، 65، 66) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (388، 389).

من ذلك نستنتج أن الفن يتّسم بالوقتية والسطحية والزوال ضمن بيئة تشكّل أداءً أو أحداثاً تتّسم بالعبثية والفوضى، ذات سمات تشكيلية مُتغيّرة غير مُتماسكة.

ويبدو أن المصدر المُباشر والمُمهّد الفعلي للفن البصري، يتمثّل في الاختبارات التي قام بها، في بداية العشرينيات، ممثلو الباوهاوس وفنانون آخرون، أمثال (برلوي، البيتسكي، مارسيل دوشامب)، وقد تحوّل (دوشامب) في

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص250.

(2.) John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 5.

نظر الكثيرين إلى (قدّيس) لسوكه اللافني الذي عبّر عنه، ولنتاجه الذي ارتبطت به تيارات فنية عديدة، ففي لوحة (عارية تنزل السلم) إحدى اللوحات الرئيسة في نيويورك 1913، يحاول (دوشامب) أن يُعبّر عن الحركة من خلال عدّة تجارب متزامنة: التقاط الحركة الشاملة، وتمثيل الشكل العام للصورة، مُعتمداً مبدأ الصورة الفوتوغرافية، واختيار الألوان (الأزرق، الفولاذي، الرمادي) التي تُقرّبها من الآلة، وما يُلفت الانتباه ليس العمل التصويري بحدّ ذاته، كما يشرح (دوشامب)، بل تنظيم العناصر الحركية، والتعبير عن الزمن والمدى والحضور التجريدي للحركة..."[1].

إن المشاهد يُشارك في إنجاز أو اكتمال العمل في عين المُتلقّي لتتحقق المتعة، إذ لا يوجد عمل فني إلاّ في التلقّي، وهذا ما يُذكّرنا بمفهوم (موت المؤلف) لدى التفكيكين، موت القارئ الذي يُنجز النص/ العمل الفني على حساب (موت المؤلف)، في حين يرى (فوكو) أن المؤلف ما هو إلاّ فضاء ثقافي ملأ هذا المفهوم لمدة مُعيّنة، لأسباب تقبل التحديد، ومن ثمّ فإنها ترتبط في النهاية بمفهومي القوة والسلطة، ويُؤكّد أن مفهوم موت المؤلف سوف يترك فراغاً لابدّ أن يُملأ بمفهوم آخر، حتى يتأكّد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد[2].

بيد أن الفن الحركي بعد الحرب قد نحا إلى أن يُمثّل النسب المزدوج، فمثلاً ميكانيكيات (جان تانغلي)[*] المُتداعية تُدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية)

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص241 – 242.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص155.

(*) (تانغلي 1925 –): نحات سويسري ولد في فرايبورغ، ودرس الفن في مدرسة بازل للفنون.

التي صنعها (بيكابيا) في ذروة الفترة الدادائية ما بين عامي (1917 – 1919)، لقد كانت رسوم (بيكابيا) محاكاة ساخرة مُتأنّقة لطبعات صور تقليدية، نماذج لمكائن عاطلة، إذ إن ماكنات (تانغلي) تعمل، ولكن بالكاد تعمل، فهي تئن وتتأوّه، ويُساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة أو مُخفقة معاً، مما لم يخطر في ذهن صانعها الذي خططها أصلاً، إذ أنها احتُسبت (مكائن زائفة)، لأنها تتحرّك دون أن تؤدّي مُهمّة ما، أو تكاد مُهمّتها تقتصر على تعليق تهكّمي أحياناً. صنع (تانغلي) مكائن تُنتج رسومات تعبيرية تجريدية مثلاً، وقد تكون أكثر ابتكاراته ذيوعاً، تلك الماكنة المُحطّمة لذاتها، التي أنجزها عام 1960، وسبّبت له في حينها فضيحة مشهورة[1]، شكل (67) الموضح في ملحق الأشكال، ص (390).

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان جان تانغلي (ماكنة) 1960 ضمن توجهات الفن البصري، انظر ملحق الأشكال، ص (390).

تُجسّد هذه العمل آلة موضوعة على الأرض بشكلٍ عمودي، وعند النظر إلى هذا العمل بدقّة، نجد عجلات دراجة كبيرة وصغيرة مُرتبطة بشكل مُعيّن ومُركّبة بعضها ببعض، مما يؤكّد أن ماكنات (تانغلي) عبثية، عاطلة عن العمل، فهي تئن، مما يُساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة؛ لأنها مكائن تتحرك دون أن تؤدي مهمة، مما يوحي أن مصطلحات الفن الحركي أصبحت مُتداولة، وبشكلٍ كبير، مما جعله ينتشر بفعل التطوّرات التكنولوجية

---

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 156 – 159.

والعلميــة في الــستينيات وميكانيكيــات (تــانغلي) المُتداعيــة تُــدين بــالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي صفّها (بيكابيا) (يُنظـر الـشكل 7)، في ذروة الفـترة الدادائية ما بين عام 1917 – 1919، وممـا لاشـكّ فيـه أن الـدادائيين قـد مثّلـوا الحركة والسرعة في نتاجاتهم، كما في عمل الفنان (دوشامب) الذي أسماه حركة (Mobile) المُتمثّل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد لعام 1913 (يُنظر الـشكل 58). أو في لوحته الشهيرة (عارية تنزل الـسلم) في نيويـورك عـام 1913 (يُنظـر الشكل 9)، إذ حاول فيهمـا أن يُعبّـر عـن الحركـة الـشاملة مُعتمـداً علـى مبـدأ الصورة الفوتوغرافية واختيار الألوان التي تقرّبها من الآلة كـ(الأزرق، الرمادي، الفولاذي).

ومن الملاحظ أن الفـن الحركـي قـد دخـل الحيـاة الاجتماعيـة، ممـا يؤكّـد مشاركة المشاهد جسدياً ونفسياً في العملة الجمالية، ومما يمكـن الإشـارة إليـه، أن ميكانيكية (دوشامب) و (بيكابيا) لم تستوحِ جمالية الماكنة، بل ثورة ضـد أخلاقيـة الماكنة، وضد إخضاع القيم الإنسانية إليها، مما جعل تلك المكـائن تُـشبه إلى حـدٍّ كبير مكائن (تانغلي)، وهذا يؤكّد تأثير وانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً على فن ما بعد الحداثة في توجّهات كهذه، وما يتم فيه التأكيد هنا ليس العمل التصويري بذاته، بل تنظـيم العناصـر الحركيـة والتعـبير عـن الـزمن والحـضور التجريـدي للحركة، أما المشاهد فيُـشارك في إنجـاز أو اكتمـال العمـل الفـني عـبر مـشاركته البصرية لتحقيق المُتعة الجمالية، إذ لا يوجد عمل فني إلاّ في التلقّي، مما يُـشير إلى مفهوم موت المؤلف، إذ إن هذه الفئة الثانوية وُجـدت لـدى الـدادائيين، ومـنهم (كريستيان تزارا) الذي نظم قصيدة من غير شاعر، أطلق عليها قـصيدة الـصدفة التي تقترب من مفهوم موت المؤلف في فن ما بعد الحداثة، وقـد أدخـل إلى الفـن

الحركي مفاهيم الإنتاج الصناعي والعلمي من خلال استخدام أحدث المُنتجات الصناعية لإنشاء تكوينات مُتحركة ميكانيكية، تمنح المُشاهد مُتعة ودهشة ليصطبغ العمل بالسطحيّة والدادائية والعدمية في عصر الآلة، ومما لاشك فيه أن الفنانين البصريون قد اعتمدوا مفاهيم أدخلوها إلى المجال الفني لعمل تكوينات توهم بالحركة، وتنشد في اكتمال العمل في عين المُتلقّي. وتجدر الإشارة إلى أن الفنان الدادائي قد أدخل أشياء إلى اللوحة بشكل تركيبي، لتُصبح عملاً فنياً يكسر الحواجز التقليدية، مما جعل تلك التأثيرات تمتد إلى فنون ما بعد الحداثة، وتنعكس على طروحاتها ومفاهيمها، إذ أنه من المُلاحظ أن فنان ما بعد الحداثة يميل إلى استخدام تقنيات متطوّرة بفعل التكنولوجيا العلمية والتقنية، مما جعله حراً في اختيار ما يُريد اختياره من مواد وخامات مُعيّنة تنطبق على مفاهيم الوقتية والزوال والانبهار؛ لأنها ترتبط بكل ما هو مُبتذل واستهلاكي في أغراض لها قيمة استعمالية نفعية.

فالعمل يبيّن مدى الاستهزاء والسخرية من العلم والتطوّر الصناعي لتدمير مبادئ الفن المعهودة، من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً، فـ(مكائن بيكابيا) وباقي أعمالهم الأخرى أرادوا بها الارتفاع إلى مستوى مواضيع فنية جديدة، ومن هنا بدأت إدارة الظهر للجمال الأوربي التقليدي وذائقيته الجمالية بالابتعاد عن كل العادات الفنية المتوارثة، باستعمال وسائل حديثة مُتطوّرة تسخر من الطبقات البرجوازية، واستعمال فنان ما بعد الحداثة لتلك الأساليب والوسائل المُتنوّعة وعرضه لمكائن زائفة، ناتج من انعكاس رؤى

وأفكار حركة الدادا، فـ(آلات تانغلي) العبثيّة تؤكّد انعكاساتها في الفن البصري الحركي ما بعد الحداثوي. ومن الجدير بالذكر أن العمل يؤكّد موت الفن، كما تؤكّد العدمية؛ لأن هكذا أعمال تُحقق اللاغائية في مضمونها، وتُثير الصدمة.

لقد دخل الفن الحركي في الاجتماعية المعاصرة بإدخاله في نطاق الديناميـة التشكليّة للعمارة وتخطيط المدن، ومن خلال دفع المُشاهد للمشاركة جسديّاً ونفسانياً في العملية الجمالية، إذ تحصل ظاهرة التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمساعي العلمية والتكنولوجية الحديثة، وما نتج عن هذا التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمساعي العلمية والتكنولوجية الحديثة، وما نتج عن هذا التلاقي من محاولات للتوفيق بين الطموحات العامة لعصرنا، والفن الحركي الذي بدأ وكأنّه يمثّل بعض هذه الطموحات[1].

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص250.

حركة الفلوكسس :

ظهرت حركة الفلوكسس(*) في عام 1961، فقدمت نتاجاً من الموسيقى التجريبية، إذ يمكن عدّها حركة ذات أبعاد غير محدودة، شكّل قوامها جمع من الفنانين: كُتّاب سيناريو، وموسيقيين.. لقد كانت الفلوكسس ضد الفن، أي بكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة، والتي عُدّت مُلكيّة حصرية للمتاحف وجامعي التحف، وكذلك ضد نظام برجوازي، يُنتج فنّاً محصوراً في طبقة نخبويّة مُنفصلة عن بقية المجتمع وعن الحياة الشعبية، فقد عالجت بجديّة مسألة إشكالية الانتماء إلى العصر، تلك الإشكالية التي أثارها (دوشامب) عندما حاول أن يؤكّد وجود علاقة أساسية بين الأشياء والحوادث اليومية، وبين الفن[1]. وقد مهّد لهذه الحركة الفنية، فعاليات كل من (إيف كلاين)(**) و(بييرو مانزوني)(***)، إذ ابتكر (كلاين) لوناً قياسياً له وحدة، يُدعى بالأزرق العالمي لـ(كلاين)، وترجع فكرة قيام الفن بأي مادة إلى فن القرن العشرين، ولكن (كلاين) أكّد على فعّالية

(*) حركة في الفن بدأت ما بين عام 1961 - 1962، وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، وفي لغات غربية أخرى، تعني: الدفق والتغيير، في حين أن معنى (Fluxes) في الانكليزية تُستعمل استعمالات مختلفة، وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فناني هذه الحركة (جوزيف بيوز، ألماني 1921 – 1986)، (جورج برخت، ألماني 1926)، (جورج كيج، أمريكي 1912 – 1992)، (روبرت فيلو، فرنسي 1926-1987)، (ري جونسن، أمريكي 1927 – 1995) وآخرون. للمزيد ينظر:
Information About Art Movements, 1999 – 2004, By: Jack Kozielski.

(1) www.fonon.net.

(**) إيف كلاين (1928 – 1962): رسام فرنسي ولد في نيس.

(***) بييرو مانزوني (1933 – 1963): رسام فرنسي.

صنع الفن، لكي يبقى العمل كأثر للفاعلية الموضوعة فيه، تلك الفعّاليات التي تمتّد إلى كل شيء تستطيع التعبير به عن قناعته، فالمرء يستطيع أن يعتلي حدوده العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران(1).

وفي تكوين (كلاين) للأنثروبومتري، استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماش اللوحة، تاركةً انطباع (IKB)، ونماذجه في النهاية تُمثّل الحضور المادي المؤقّت، وتُشبه إلى حدٍّ ما، وفي مناسبات كثيرة، فان (كلاين) يكون أنثروبومتري، قبل أن يجمع الجمهور في قاعة العرض، تُعزف الاوركسترا، فإن الآلة تعزف سمفونية مُتعدّدة النغمات، و(كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء، ويوجّه موديلاته المكسوّة بـ(IKB) ليُصمّم شارع، مقعد، اسطوانة، على قماش اللوحة أو الورق، حتى تترك التأثيرات المطلوبة، إذ أثبتت طريقة جديدة في الفن من خلال اللمسات الجمالية للفنان(2)، بيد أن حركة الفلوكس جاءت امتداداً للحدوثية الأمريكية والتي تعرف بنشاطاتها الخارجة عن المألوف، وقد تضمّنت خليطاً من الرقص والموسيقى والنحت والتصوير والشعر(3). أما بالنسبة للإيطالي (بيرو مانزوني) فيرى أن كل شخص وحتى العالم نفسه يمكن رؤيته كعمل فني، إذ إن هناك جانبين لفعالياته، الأول: تأكيده على العمل، ويمكن ربط ذلك بالخط المُختزل للرسم، إذ يقدّم سطوح بيض أو اكرومية محمولة على مواد تصبح أكثر انخفاضاً، مثل كرات وقطع اقطن وقشر البيض وقطع الخبز... الخ، إذ كان (مانزوني) يرغب في تحرير

(1) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص157.

(2) Shuh, John: Teaching your self to teach with objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 – 15.

(3) www.fonon.com.

السطح من جميع المعاني والرموز. والجانب الثاني: كل شخص فنان، وهو حر لعرضه لفنه، ولكن يجب أن يكون على علم بذلك[1]، إذ إن الحدوثية تعكسها ممارسة أسلوب مسرحي على مباشرة بالجمهور، وقد أخذوا ما يتلاءم مع مفاهيمها، بيد أن ردود الفعل على الممارسات الفوضوية والعبثية لجماعة الفلوكسس والدادا، قادت الحركة الفنية، في السنوات الأخيرة في الستينيات، نحو آفاق جديدة غايتها العودة إلى النظام والتقييد بنوع جديد من الشكلانية[2]، إذ إن الفلوكسس، كدادائية (دوشامب)، تسعى إلى التحرّر من مختلف أنواع الكبت الجنسي أو العقلي أو السياسي، بيد أنها أكثر منها عالمية، تحثّ على الفوضى، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون والحياة، وتعمل على فكرة العيش كشكل فني أو الفن كطريق للحياة[3].

وبحسب رأي (جوزيف بويز)، فإن حركة فلوكسس كان المراد منها أن تُطهّر البرجوازية من الفن الميّت، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن، وتعزز من تجمع كوادر الثورات الاجتماعية والثقافية والسياسية في جبهة عمل مُوحّدة[4]. لقد كان (جوزيف) يشعر بجاذبية للمواضيع الوجودية والأنثروبولوجية، هذا التركيب أو المزاوجة بين العلم والفن سَحَره وأثّر فيه

---

(1) تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية؛ فصل ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989،

ص 157 – 158.

(2) www.fonon.com.

(3.)Johnston, Jill: A Fluxes Funeral: Art in America, Oct., 1989, P. 43.

(4) Information a bout Art Movement, Op. Cit., P. 2.

بشكلٍ كبير، وتظهر في أعمال (بويز) مواد مُركّبة بغرابة وبشكلٍ خارق، وكـذلك استخدام عناصر بسيطة للغاية، لا إثارة فيها للتذوّق الفني الجمالي (أطباق بيض، عسل، سمن، أجهزة تلفون، لوحات نحاسية، أجهزة إرسال)، وهناك أيـضاً (أبـر الحقن، عظام حيوانات مختلفة،...)، وكثير من أعمال (بويز) لا تُفسّر عقلانياً[1].

وهكذا نجد أن (بويز) أكد على مفهوم الحرية في الفـن، ولا يمكـن بلوغهـا إلاّ من خلال الإبداعية، ويعتقد أن واجبه كفنان هو أن يعلم، لذلك كانت أفعاله تتكون من الفنان يلبس، حسب المعتاد، قُبّعته المشهورة، ويتكلم إلى الجمهور اثنتي عشرة ساعة، يوضح مفاهيمه كما يفعل مدراء المدارس، والرسم بالطباشير علـى السبورة[2].

ولّما كانت حركة (الفلوكسس) تهدف إلى إطـلاق الفـرد مـن كـل عوامـل الكبح الماديّة والعقلية والسياسية، فقد أكّدت على فعّالية الفن أكثـر مـن التأكيـد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن، وبالذات بعد سني ذروة الفـولكس في مهرجانهـا عـام 1963 - 1965، والـذي جمـع الـشعراء والراقـصين والنـاحتين والموسيقيين والرسامين[3]، وهكـذا نجـد أن الأعمـال الفنيـة عبـارة عـن دادائيـة مُتطرّفة في استخدامها للأشياء اليومية والحقيقية في التعـبير الفـني، تلـك الحقيقـة المؤلمة القاسية، إذ إن العمل الفني = المادة الحقيقيـة، بحيـث يكـون التأكيـد علـى الممارسة العبثية، وفي نقدها الساخر لكل ممارسات المجتمع الرأسمالي، إذ وسعت الفولكس مدى التجريب الفني بخلطه مع النشاط الـسياسي والاجتمـاعي، وهـو غالباً نشاط فوضوي، فإنها تهدف إلى شيوع المزاح والغبطة والعفويـة، الـشكلين (68، 69) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (391).

(1) www.fonon.com.
(2) John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 50.
(3) تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص158 – 159.

إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة، وتنّوعت فعّالياتهم التي تشمل قصائد شعرية، أدوات موسيقية صامتة، ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، فمثلاً من فعاليات (بريلي) أن كان يسجن نفسه في غرفة قذرة مطلية بالطلاء الرمادي، أو يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدّة ساعات، إنها نوع من الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، والذي يعبر عن بؤس الإنسان.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للداداتية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان ستيوارت بريسلي (Artist as Whore, an Event Christmas) 1971 – 1972 ضمن توجهات حركة الفلوكسس المبينة في الشكل ملحق الأشكال ص (392) .

يتمثّل هذا العمل صورة فوتوغرافية للفنان (بريسلي) وهو يضطجع على ظهره في غرفة قذرة، ويُحيط به ما يُشبه الدماء وسوائل أخرى، وقد تلوّثت ملابسه بتلك السوائل، مما يشير إلى أن جسد الفنان يُعد مادة العمل الفني، إذ نجد أن العمل يؤكد على مفاهيم القُبح والعبث والسخرية والرفض؛ لأن هكذا أعمال تتجاوز القيم طبقاً والذائقية الجمالية، وتُعبّر عن رفض الواقع ورفض العقل، فقد تحوّل الجمال إلى (فكرة) و(احتجاج) في الوقت ذاته على الطبقة البرجوازية وعلى الأنظمة والقواعد السائدة، كما نجد أن الفنان يُعرّض نفسه للأذى ليُقدّم جسده كعمل فني ذي قيمة، وهذا يؤكّد أن حركة الفلوكسس تسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت الجسدي والسياسي والاجتماعي، وتُعدّ حركة الفلوكسس مثلها مثل دادائية (دوشامب)، بيد أن الأخيرة أكثر منها عالمية؛ لأنها تحث على الفوضى وترفض الحواجز المُصطنعة بين مُختلف الفنون، أو بين الفن والحياة.

كما يُلاحظ أن الخطاب الجمالي لدى حركة الفلوكسس عبارة عن دادائية مُصطنعة في استعمالها للأشياء اليومية والحقيقية، بمعنى أن العمل الفني يُساوي المادة، كما نجد أن حركة الفلوكسس تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبت المادية والعقلية والسياسية، وبهذا تتجسّد الممارسة العبثيّة في نقدها لكل ممارسات المجتمع البرجوازي؛ لأن الفلوكسس ضد الفن وكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة، إذ إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة، بمعنى أن حركة الفلوكسس كالداداثية تحثّ على الفوضى والتجريب، إذ نجد فنان ما بعد الحداثة يميل إلى التجربة بفعل التغيير في الظروف الاجتماعية والاقتصادية، فضلاً عن التحوّلات التي حدثت بفعل التكنولوجيا، ومن بين فعّاليات (بريسلي) مثلاً أن يغمر نفسه في حمّام مليء باللحم النتن ولعدّة ساعات، مما يُعبّر بذلك عن بؤس الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية، إذ إن التجريب اختلط مع النشاط الاجتماعي والسياسي الذي يُعدّ نشاطاً فوضوياً يُعبّر عن الاضطراب السائد في الحياة الاجتماعية المُعاصرة، ويظهر في هذه العمل تقارب حركة الفلوكسس مفاهيمياً وبنائياً من الحركة الدادائية، مما يؤكّد امتداد طروحاتها إلى فن ما بعد الحداثة، ومثل هكذا أعمال تُرسّخ مفاهيم مثل الاستفزاز والاشمئزاز، ويصبح فيها المُتلقّي جزء من الحدث، كما أن غرض هكذا أعمال يُثير الفضائحية، وبهذا تتمحور سمات القُبح الأساسية حول الهزل، النشاز، التشويه الخارج عن المألوف، إذ نجد أن الدادا قد كيّفت نفسها تبعاً للأجناس والأحداث التي واجهتها، إذ راحوا يواجهون العالم بكل ما يمكن أن يهزّه، سخرية، فضائح، إهانات، إساءات، نشرات استفزازية للتعبير عن الاغتراب ورفض الواقع الاجتماعي المعاشي، فمثلاً (بودلير) نجده قد توجّه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها؛ لأنه أراد بذلك التأكيد من واقعها، لكن هذه

الأمور الشهوانية السطحية برهنت على أنها أمور تافهة رمتهُ في لجّة العبث والضياع[1].

بمعنى أن الدادائيين قد لجأوا إلى كل ما يخطر ببالهم، بما في ذلك الهدم، التخريب، التشويه بشكلٍ يُسيء إلى الطبقات البرجوازية ومفاهيمها، إذ نجد نتاجاتهم أثارت الرأي العام والفضائح، كونها غير مألوفة في المجال الفني، فقد كانت لوحات الرسامين الدادائيين تعلوها عبارات فاضحة، وكثيراً ما يجمعون الناس ليقرءوا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون في أثناء ذلك بقذف المُستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية، بمعنى أن الحدث لديهم أهم من النتاج الفني، فضلاً عن مصادرتهم للقيم الجمالية وإثارتهم وسخريتهم إزاء العالم الخارجي، وكسرهم للأطر التقليدية السائدة على المستوى الفني والاجتماعي.

كما نرى في هذا العمل أن عملية إضجاع الفنان على ظهره بهذه الطريقة، وفي مكان قذر مليء بالدماء، إنما يُحقق صدمة، وليس خافياً أن فنان ما بعد الحداثة قد لجأ إلى ترسيخ مفاهيم كهذه بسبب بشاعة الحروب وضغط الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، التي أدّت إلى تحوّل وتغيّر في المفاهيم والطروحات ما بعد حداثوية، إذ إن هذه الأعمال تُعدّ مُناقضة للعقل، إذ تؤكّد بفعل آليات التلقّي كالتضاد والهدم لكل القواعد والقيم، إذ عمد فنانو ما بعد الحداثة إلى تغليف أعمالهم بالعارض الجنسي، بغية أن يُستهلك ويُقرأ بسرعة.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان دانيال سبوري (قصائد النشر) 1959 –

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، المصدر السابق، ص30.

1960 ضمن توجهات حركة الفلوكسس انظر الشكل في ملحق الأشكال، ص(393).

يشير العمل إلى تراكيب هندسية، دوائر، مستطيلات، مربعات صغيرة مُبعثرة بشكلٍ عشوائي، وأدوات وقطع بلاستيكية مُختلفة الأحجام، مُوزعة بشكل فوضوي يُشتت الانتباه، وقد وُزّعت على قطعة خشبية مُستطيلة لُصقت عليها بالغراء، وتلك الأدوات عبارة عن صحون وملاعق وسكين وأدوات أخرى مُتنوّعة، إذ إن توظيف هذه المواد وعرضها بهكذا صورة يجعلها محض استلال ذهني ما بين الرغبة في تشكيل عشوائي للحصول على نتائج معيّنة حسب مفهوم (الفن بأي مادة)، وبين جوهر المعنى ظاهرياً، أن العمل قد جسّدت حدثاً ما يحمل مضموناً مُعيّناً يؤكّد رفضهم للأهداف الجمالية البحتة، من خلال استعمال أشياء سريعة الزوال، واستعمال مواد تمتلك خاصيّة اللااستمرار واللاديمومة، وهذا ما يجعل هكذا أعمال تستهلك وتزول بسرعة، فإن طريقة التجميع بوعي أو لا وعي هي لجوء إلى تكريس تبعيّة المادة في لا محدودية المعرفة الجمالية من جهة، ومن جهة أخرى، تُعدّ بمثابة إزاحة مفاهيمية تكسر القوانين والقواعد المُقيّدة.

أن العمل يشير إلى اللاموضوع؛ لأنها لا تُجسّد موضوعاً ما، بل مجرّد أدوات مُبعثرة بشكل يوحي بالفوضى واللاعقل، إذ أصبح للعمل قيمة فنية مُستمدّة من بنيته الشكلية فحسب، وإنما أيضاً من المضامين القصدية المتولّدة من العلاقات الشكلية الكامنة بين عناصر البنية، وبهذا تحوّل الجمال إلى فكرة واحتجاج وإعلان ورفض، وإلى موت وعدم، وبهذه المفاهيم تلتقي فنون ما بعد الحداثة، وتحديداً حركة الفلوكسس مع طروحات ومفاهيم الدادا، فكلاهما يرسّخ مفهوم فكرة واحتجاج... وهذا يعني امتداد تأثيرات الدادائية بفنون ما

بعد الحداثة، وخصوصاً حركة الفلوكسس التي فُتنت بالرخيص ودعت إلى تسويق الفن، وأصبح العمل يشتغل على مفاهيم القُبح والاشمئزاز والاستفزاز للتعبير عن فعل مُعين، يكون المتلقّي جزءً منه، إذ إن استعمال هكذا مواد وأدوات، وإدخالها إلى اللوحة، يؤكّد الممارسة العبثيّة الساخرة ونقد ممارسات المجتمع الغربي الاستهلاكي، ولهذا نجد أن حركة الفلوكس تجمعها مع الدادا مفاهيم العبث والفوضى والتجريب والاحتجاج على المجتمع الغربي، فكلاهما يسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت باستعمال مواد غير مألوفة فنيّاً... والعمل يُشير إلى موت وعدمية الفن. أما الدادائيون فنجد أن قصائدهم عبارة عن مزيج عشوائي من الكلمات، يضم معاني إباحيّة، وكل ما تنبذه اللغة من ألفاظ غير مُستساغة، ويصدق ذلك على لوحاتهم الفنية كذلك، لهذا كان التدنّي المُتعمّد والمدروس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التي اتّبعوها حتى يُحققوا هذه العبثيّة واللاجدوى، وهذا ما يقترب من قصائد النثر للفنان (دانيال سبوري)، فالفنان الدادائي أراد أن يحتج على الفوضى والخراب، فكان هذا الفن هو المُمهّد لولادة فن ما بعد الحداثة الذي امتاز بغرابته، إذ كانت الأعمال الفنية محوراً للفضائح؛ لأن هدفها إثارة حفيظة الجمهور، مما يُحقق تقارباً مع طروحات الدادا التي تسعى المسعى ذاته في نسف فكرة الفن، وإحداث بدائل جديدة للجمال.

فن الحد الأدنى:

إن ردود الفعل ضد فوضى الفلوكسس وعبثيتها قادت الحركة الفنية، في السنوات الأخيرة من الستينيات، إلى تحوّل جديد، هدفه العودة إلى النظام، وتحويل التصوير نفسه إلى تحليل إيديولوجي للبنية اللغوية الخاصة به، ونتيجةً لردود الأفعال ذاتها عودة أيضاً إلى النظام، والتمسّك بنوع جديد من الشكلية

التي استبعدت المسائل الخارجة عن نطاق الفن، بمعنى أن (الفن شيء) يُناقش فقط بتعابير مُلازمة له، وهو ما تُشير إليه حركة (الفن الاعتدالي) (*) التي نشأت في الولايات المتحدة ما بين 1964 – 1965، وتتجلّى في الأعمال النحتية الثلاثية الأبعاد والمكعبات البيضاء لـ(دونالد جاد)(**) أحد ممثلي هذه الحركة، والفن الاعتدالي الذي عُرف بتعابير شتّى، هو بالدرجة الأولى (فن النحت)، وهذا لا ينطبق على المفهوم التقليدي لها، فإن الطابع اللاشخصي لهذه الأعمال يتجلّى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء(1)، فاللوحات العائدة إلى (أي دي رينهارت) (***)، والجاهزة لـ(مارسيل دوشامب) مثال على ذلك، فقد أُطلق الاصطلاح تحديداً على أشياء ذات أبعاد ثلاثية (نحتية)(2)، وعلى الأخص الأعمال النحتية ثلاثية الأبعاد، والمكعبات البيض لـ(دونالد جاد)، في حين أن (باربارا ريس) الناقدة الفنية، فتذكر أن النوعيّة العامة المُميّزة لفن الحد الأدنى يمكن إيجادها في أعمال النحاتين الأمريكان في متحف نيويورك، إذ تتميز تحديداً:

1. بالتجريد الكامل.
2. البساطة.

(*) الفن الاعتدالي: يُحاول الفنان الاعتدالي، بشيءٍ من الغموض، أن يُحقق في شكل بصري ما، يُحوّله الفلاسفة إلى كلام: دراسة الظواهر هي في أساس الاختبار (ألن ليبا) تصوير منهجي، [مُصنّف أو مُعد تبعاً لنظام (لاورنس اللوداي)]. للمزيد ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص295.

(**) دونالد جاد (1928 –): أشهر نحاتي الحد الأدنى الأمريكان.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص295 – 296.

(***) أي دي رينهارت (1913 – 1967): رسام أميركي، ويُعدّ من أهم فناني الحد الأدنى.

(2). John. A. Walker: Art Since Pop, Op Cit., P. 25.

3. الوضوح.

4. بوصفها ضد الخيال.

5. تمتاز بدرجة عالية من الإتقان[1].

ويُمكن القول أن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحوّلات الشكلية، كما حصل في مجال التصوير منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة، إذ إن تلك التحوّلات تتمثل بتحوّل المدى الفضائي أو زواله، نتيجة للتركيز على سطح اللوحة، والتخلّي عن علم المنظور، والإيهام بالعمق، وقاد ذلك إلى التخلّي تدريجيّاً عن مظاهر التصوير الخاصة لصالح المادة[2]، في حين أن العمل الفني يستمّد معناه مما يمثّله، أي أن العمل الفني يتم اكتشافه من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء، وبدون أن تكون هناك حاجة إلى الخيال، إذ إن دلالة الموضوعات الجمالية يجب أن تُقرأ على سطح العمل الفني ذاته، مما يعني أن للخيال وظيفته، والتي تبقى محصورة داخل حدود مظاهر العمل الفني، وليس بوصفه صورة مُتخيّلة، لأن الصورة المُتخيّلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء، لأنها ليست شيئاً موجوداً واقعياً، إنما توجد وجوداً لا واقعياً، برأي (سارتر)[3].

بيد أن (رينهاردت)، والذي يُعدّ أحد البارزين المُمهّدين لهذه الحركة، أنتج عدداً من اللوحات عُرفت باسم (العمل التصويري الأخير) أو (التصوير

(1) John. A. Walker: Art Since Pop, Op Cit., P. 26.

(2) أمهز محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص296.

(3) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992، ص158.

الأسود)، إذ إن الجديد هنا يكمن في تفسير هذه الأعمال وتصنيفها، والحقيقة أن هذه اللوحات المربّعة قُسّمت إلى تسعة مربّعات متساوية، ألوانها قاتمة جداً، وأطرافها تذوب في اللون الأسود، ونظراً لكون الفارق اللوني الذي يُميّز هذه المربّعات ضئيل جداً، تبدو للوهلة الأولى وكأنها صفحة سوداء، وإذا أمعنّا النظر فيها، نجد تلاعُباً لونياً بمُنتهى الدقّة، وباختزال هذه الفوارق اللونية توصّل إلى المسألة القائمة بين الحدود العقلانية لتطوّر شكل هندسي، واللاعقلانية في طريقة معالجة اللون، تلك هي المسالة التي يتجاهلها الفن الاعتدالي، ولا يحتفظ منها سوى بأثرها الأكثر ظاهرية[1].

وبما أن الفن الاعتدالي عُرف بفن النحت، فهذا يعني أنه لا توجد فوارق ما بين الرسم والنحت، فقد وُصف النحات (دونالد جود) بالهيكلي البنائي المُتطرّف، بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الأبعاد الثلاثة، وأفضل نحت له (دون عنوان)، ويتكوّن من سلسلة صناديق حديدية مُرتّبة على أبعاد أو مسافات تسعة على الجدار لتكون صفّاً عمودياً، كما يؤكد (جود) أن ترتيب صناديق كان بدون علاقة، وترتيبية هذا ليس عقلانياً[2]

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان دونالد جود (صناديق بلا عنوان) 1968ضمن توجهات فن الحد الادنى، الشكل المبين في ملحق الأشكال، ص(394).

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص297.

(2.)John, A, Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 28.

يتألّف هذا العمل من سلسلة من الصناديق الحديدية الضخمة، مُرتّبة بشكلٍ مُتساوٍ وعلى أبعاد أو مسافة تسعة إنجات، على الجدار بشكل صف عمودي، ومن المُلاحظ أن (جود) رتّب صناديقه بشكل يوحي بالبساطة؛ لأنه تركيب وتجميع من عدّة وحدات متوازية، وهناك إشارة واضحة في العمل إلى عملية إلغاء الحد الفاصل ما بين الرسم والنحت، أي أنها انبتت على ترابط بين نواحي الرسم والنحت؛ لأن الاعتداليين قد تخلّوا أصلاً عن مُسمّيات مثل اللوحة والرسم والزيت والإيهام بالعمق، مما جعل الحركة الاعتدالية تترجم أهداف النحت، وبشكلٍ يُشير إلى وعي الفنان بنوع جديد من النحت، إذ تتسم أعماله بالطابع الاختزالي باسلوب يعتمد على القراءات التي تترك أثراً في ذهن المتلقّي لتوصيل فكرة معينة بدلاً من العمل ذاته.

وقد اعتقد (جود) بأن هوية مادة الفن يمكن أن تكون مُتطابقة مع مكوّناتها؛ لأن النحاتين الاعتداليين اهتمّوا بإنشاء الأشياء ثلاثية الأبعاد.

إذ إن فنون ما بعد الحداثة قد سعت إلى زحزحة الأنساق العقلية والتقليدية لتحقيق أكبر قدر من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة الفن، وهذا ما جعل العمل يتأسس من إحالات لاعقلانية.. لامنطقية (عدمية، عبثية، فوضوية، جاهزية، مُهمّش، فاضح،...).

أما من جانب انعكاسات الدادا على فنون ما بعد الحداثة، وتحديداً على الفن الاعتدالي، فنجد أن الدادائيين، ومنهم (مارسيل دوشامب) قد عمد إلى عرض النافورة، شكل (6)، كقطعة فنية (نجت) وبتوقيع مُستعار، مما يؤكّد أن عرض الدادائيين لهكذا أعمال له انعكاساته مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، وتحديداً فن الحد الأدنى، مما جعل الرابطة التي تربط الدادا بفنون ما بعد

الحداثة، مفاهيم عدّة كـ(اللامنطق، العبث، الفوضى،...)، وعليه فإن هذا العمل الفني له بناه المشتركة مع الدادائية، عندما قام (دوشامب) بإيجاد أوساط تنافذ بين الرسم والنحت في عمله الفني (العروس تجرّد عارية من قبل عزّابها) حتى التي تخيّلها عام 1912 وبدأ برسمها في نيويورك عام 1915، وهجرها دون أن يتمّها عام 1923، إذ ترجم (دوشامب) بسلك وصبغة زيت ورقائق من الرصاص مُثبّتة على لوحات زجاج (فعل الجماع) إلى رسم لأجزاء آلة زائفة تعمل متناسقة معاً.

ويمكن القول أن الدادا لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، مما جعل أعمال الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) تقترب من أعمال فناني ما بعد الحداثة، ويتجلّى تأثير (دوشامب) ان هذا العمل يقترب من أعمال الدادائيين، من خلال توظيف الفكرة وإيجاد تداخل ما بين الرسم والنحت بشكل يُثير الانبهار والتعجّب، ويُحقق صدمة؛ لأن العمل يترك دلالة تُقرأ على سطح العمل الفني، وهذا يُشير إلى تعدد القراءات؛ لأن تفسيره وقراءته ستختلف من مُتلقٍّ إلى آخر، فعرض (دونالد جود) يقترب من عمل (دوشامب)، مما يدل على أن أفكار (دوشامب) فتحت باباً واسعاً لفنون ما بعد الحداثة التي سارت على خطى ومفاهيم الدادا.

الفن المفاهيمي (*)

إن الفن الاختزالي الذي مهّد له (اد رينهاردت)، سيقود الجيل اللاحق إلى تخطّي اللوحة والتصوير، ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة (البوب آرت الواقعية الجديدة...) قد استعملتها، والنماذج الأولى للفن المفاهيمي بحوالي (1965 – 1966)، تُشكّل استمراراً للتجديد الأمريكي، إذ ظهرت تلك النماذج بوصفها أعمالاً فنية لا وظيفة لها أو رسالة سوى تحديد نفسها، ففي التصوير لـ(كوزوث) نجد صورة فوتوغرافية مُكبّرة عُرضت كلوحة لتحديد كلمة التصوير كما وردت في القاموس[1]، الشكلين (71، 72) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (394، 395).

كان الفن الذهنوي (المفاهيمي) أساساً فن أنساق فكرية مُضمّنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة، ولوحة (جوزيف كوزوث) (واحد وثلاث كراسي) لعام 1965 خير مثال على ذلك، إذ أنها تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء،

(*) الفن المفاهيمي: فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المُتلقّي، وبرز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات، واستُعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) في نشرة حركةالفلوكسس، لكنّه استُعمل بمعنىً مختلف من قبل (جوزيف كوزوث) وجماعة (لغة – فن) في بريطانيا، ويقول مؤيّدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية، وأن الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه، ذلك أن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط فيه، إذ أن المفهوم في الفن المفاهيمي، هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني، إذ تُتخذ القرارات أولاً، ثم يكون التنفيذ آلياً (ميكانيكياً)، وتُصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن. للمزيد ينظر:
www.artlex.com. (Art Movement and Periods)

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 297 – 298.

وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس، ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال التالي: في أي من الاختبارات الثلاث يُمكن التعرّف على هوية الشيء: في الشيء ذاته ؟ أم في ما يُمثله ؟ أو في الوصف اللفظي له؟ أو أنه بالإمكان التعرّف عليه في أيّ منها[1].

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي) 1965 ضمن توجهات حركة الفن المفاهيمي الشكل المبين في ملحق الأشكال، ص (395).

يشير العمل إلى كرسي واحد مُنطوٍ بشكل مُنعزل، وصورة فوتوغرافية لمعنى كلمة الكرسي في القاموس، محاولة من (كوزوث) لإنتاج المتلقّي بأن الفن لغة، وأن الأعمال الفنية كانت فرضيات مُقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن، مما جعل الفنان يستخدم الكتابة، ليؤكّد أن الكلمات يمكن أن تُعبّر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم، وهذا يؤكّد استغناء الفنان عن العمل الفني التقليدي، واستعاضة اللوحة والتمثال بالأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس الفن، والاهتمام بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة، ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية باستعمال اللغة، إذ إن اختزال الفن إلى اللغة يلغي طابع الفن الُمميز، مما جعل هدف الفنان هو الفكرة والاهتمام بها عن طريق ترسيخ الحالات الذهنية، أما المتلقّي هنا، فيستلم الإشارة الجمالية؛ لأن هكذا أعمال

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص232.

تُشتّت ذهن المتلقّي؛ لأن الفنان يُفكك العمل إلى دلالات ذهنية تأويلية، وهذا يُشير إلى تعدد القراءة وإنتاج تأويلات مُتعددة.

وبهذا فهو يلتقي مع الدادائية في مجال تقديم الرؤى الذهنية باسلوب مُتطوّر لتحقيق مفاهيم جمالية، فـ(دوشامب) مثلاً يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمُنتج النهائي، فقد أخذ مرحاضاً بتوقيع (د. موث) وقدّمه بوصفه (قطعة فنية (نحت)، وهذا يُشير إلى تداخل الفن الكتابي مع الفن البصري، فالأفكار والصور المُستثارة في ذهن المتلقّي هي التي تُثير الكتابة والصور التي يُدركها المتلقّي؛ لأن المفاهيميون يؤمنون بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقّي، ولا يمكن تعميقها، بل إثارة معرفية المتلقّي عن طريق اللغة، وباستعمال صور فوتوغرافية.

وبما أن الفن المفاهيمي استعان بصور فوتوغرافية، فهذا يعني أنه قد اقترب من طروحات الدادا في استعمال فنانيها للصور الفوتوغرافية بنقل الفكرة إلى المتلقي بالاعتماد على الصور الذهنية، وبهذا تنعكس طروحات الدادا على فنون ما بعد الحداثة، وهنا لا يكتمل العمل إلاّ بالمشاهد (المتلقّي)؛ لأنها عملية ذهنية تشترك فيها ذهنية المتلقي مع العمل الفني، ومن الملاحظ أنه يتم التركيز على المتلقي ودوره الفعّال كذات لها أهمية في العمل الفني، مما جعل العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة وتفسير؛ لأن هكذا أعمال تُقرأ بسرعة وتُستهلك بسرعة، مما جعل كثرة التداول خلال وسائل الإعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات تساعد على فقدان الذاكرة التاريخية، وهذا يجعل المجتمع يتقبّل كل شيء.

ومن المُلاحظ أن العمل يشير إلى إزاحة قُدسية الفن، فلم تعد اللوحة ذلك الشيء المُتعالي الذي يصعب على فئات المجتمع العليا والدنيا الوصول إليه، وبهذا أصبحت النتاجات الفنية تُعبّر عن توجّهات العصر، إذ نادت فنون ما بعد

الحداثة بـ(موت الفنان) والخروج عن كل ما هـو قياسـي، ممـا أحـدث تحـوّلاً في طبيعة النتاج الفني بنفي كافة المراكز.

ولو استرجعنا الذاكرة قليلاً لوجدنا أن أفكار الدادا ومفاهيمها قد طُبّقـت في فنون ما بعد الحداثة، فاستخدامهم الصور الفوتوغرافية أو الفكـرة الـتي تُعبّـر عن مضمون ما ينعكس مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، إذ إن وجـوده المُعقّد في ذهن الفنانين والمُستمعين تطلّب نوعاً جديـداً مـن الاهتمـام والمـشاركة الذهنية من قبل المشاهد.

كما أن فكرة (المفهوم) ارتبطت في، وحول، وعن الفن في كل مكـان، مـن خلال المعلومـات، المواضـيع، الاهتمامـات الـتي لا يمكـن بـسهولة أن يتـضمّنها موضوع واحد، لكن أغلبها تنقل بوساطة مُقترحات مكتوبة، صور فوتوغرافيـة، وثائق، مُخططات، أفلام الفيديو، خرائط، استخدام الفنانين لأجـسادهم، وفـوق كل ذلك بواسطة اللغة نفسها، والنتيجة كانت نوعاً من الفن الذي كان غير مبالٍ بالشكل الذي أخذه (أو الذي لم يأخذه)، وأن وجوده الكامل في أذهـان الفنـانين والمـستمعين، تطلّـب نوعـاً جديـداً مـن الاهتمـام والمـشاركة الذهنيـة مـن قبـل المُشاهد[1].

لقد ظهر الفن الذهنوي أو الفكري في الستينيات والسبعينيات، وأكّد على الصورة الذهنية الخالصة، بمعنى أن الصورة الفنية تُـستمّد مـن عناصـر ذهنيـة أو نفسية، وبدون الاعتماد علـى مـادة فيزيقيـة، وهـي إحـدى تـصنيفات (سـارتر) للصورة المُتخيّلة التي تمثل أعلى درجات التجرّد من المادة الفيزيقية، ففي الصورة

(1.)Smith, Robert: Conceptual Art, In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981, P. 256.

الذهنية، يوجد خلق إرادي للمُماثل الذي يكون ذهنياً خالصاً أو نفسياً من حيث مادّته، إذ إن المادة الفنية تختلف عن المادة في الفنون والحالات الأخرى، وفي تلك الحالات نجد وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقية محسوسة يمكن وصفها، مثل: مادة التمثال أو نسيج اللوحة، لون أو إضاءة... أما في الصورة الذهنية الخالصة، فإن الوعي الخيالي ليس وراءه أو خارجه شيء، وعندما يتلاشى فإن مُحتواه يتلاشى، فلا يبقى بقية يمكن وصفها(1).

وقد أُقيمت معارض حديثاً في أمريكا وأوربا، وضمّت مختلف أعمال الدادائيين، ومنها معرض لأعمال (دوشامب) في الولايات المتحدة، ومعارض (كلين ومانزوني) في ألمانيا وانكلترا... وبات واضحاً أن أعمال هؤلاء، بما تُمثّله من إرادة لدمج الحياة والفن - إذ وجهت جزءً كبيراً من النشاط الفني المعاصر منذ أواسط الستينيات، وهم يحاولون التحرّر من القيود الاجتماعية والثقافية - إنما يسعون من مُنطلقات فكرية خاصّة للتخلص، لا من الفن بحدّ ذاته، بل من أشكاله وطرق (استهلاكه)، أي أنهم قد امتنعوا بتفضيلهم العمل على التمثيل، أو (الشيء الفني) عن تقديم (مواد استهلاكية) = أعمال فنية(2).

وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي أو الفكري، مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقة التي تُعرف بـ(فن الجسد) و(فن الأرض) و(الفن - لغة)، والتي استهدفت الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي، وبدلاً من اللوحة والتمثال، استعاض الفنان بالمفاهيم والأفكار والمعلومات التي تمسّ الفن، إذ إن الفنان المفاهيمي قد اهتم بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن

(1) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص168.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص298- 299.

جمعها في شيء واحد بسهولة، ويمكن توجيهها بشكلٍ أفضل، وذلك عن طريق المُقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية والخرائط وما شابه ذلك، حتى أجسام الفنانين أنفسهم، واستخدام اللغة نفسها(1).

ومما تجدر الإشارة إليه، أن لعبارة (فن مفاهيمي) مدلولاً أو معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة من الفنان إلى جمهور في ذهول، إذ أنها تُشير إلى التبدّل الكلّي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، إذ تصبح الفكرة الهدف الأساس بدلاً من العمل الفني نفسه، بمعنى أن الفن المفاهيمي يُمثّل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي، إذ تُشكّل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن.

لقد شرع الفن الذهنوي يتطوّر في الستينيات بمحاذاة البيئيات والأحداث والعروض التي صاحبت فن البوب، وبغضِّ النظر عن ادعائه بأنه فن أفكار صرف، فأنه يُعبّر عن نفسه غالباً بشكل بيئي مُحكم، وهذا ما ينطبق على عمل (جيوليو باوليني) (تمجيد هوميروس)، إذ استخدم فيه صوت مُسجّل، وسلسلة مؤلّفة من اثنتين وثلاثين صورة فوتوغرافية، معروضة على مساند موسيقية، موزعة حول الفضاء المُتوفّر(2).

ومما يستحق الذكر، أن الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، كانت إحياءً لأفكار قديمة

(1) مرسي، أحمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع10، السنة 10، 1985، ص117.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص232.

(حداثية) أعلنها (دوشامب) عام 1917، ففي تلك السنة أخذ (دوشامب)، الذي أعلن أنه يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، عندما قدّم مرحاضاً ومهره بتوقيع (د. موث)، وقدّمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة، وفي معرض (ليفركسون) اقتصرت وسائل التعبير على الصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة واللغة وملفّات وأشرطة موسيقية، لأن العمل الفني يقتصر على الفكرة التي يُعبّر عنها بشكل مُباشر، وقد يلجأ الفنان إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرة أو شعور، فهذا العمل يستند إلى قدرة الفنان على اكتشاف الأشكال التي تُعبّر عن الفكرة[1].

ومما يمكن الإشارة إليه، أن الصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة/ الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، إذ إن الفن أصبح مجالاً عقلانياً نقدياً، واعتبروا أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء، بل يُحوّله عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن، وباعتمادهم نماذج لغويّة، فقد مارست جماعة (الفن لغة) الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته، كاستعلام حول الفن نفسه كطريقة جديدة للمعرفة[2]. فالرسام الياباني (شوساكاوا اركاوا)[*] فنان يمتلك نزعة مفاهيمية، وبدلاً من رسم

(1.)Daneal Wheeler: Art Since Mid-Century 1945 to the Present, The Van Down Press, New York, 1991, P. 248.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص300.

(*) شوساكاوا اركاوا (1936 -): رسام وصانع أفلام ياباني، يستخدم تقنيات مختلفة في أعماله الفنية.

الأشياء فإنه يستنسخ أسماءها على قماش الرسم، وغالباً ما تحتوي لوحاته على الأسئلة، المعادلات، تعليقات لا قيمة لها، عبارات متناقضة، مرّة دعا المشاهد إلى سرقة اللوحة. يقول (اركاوا): "القصد هو إذابة أنظمة اللغة الواحدة في الأخرى، بصورة خاصة اللغة المكتوبة، ولغة التمثيل الصوري"[1].

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتاجات الفنية للفنان شوساكو أركاوا 1968 – 1969 ضمن توجهات الفن المفاهيمي (الفن لغة)، انظر الشكل في ملحق الأشكال ص(396).

يشير هذا العمل الفني إلى عملية جمع حرفَي B وA وحاصل جمعهما C، إذ تكررت العملية الحسابية تسع مرّات بشكلٍ عمودي، ونجد أن الفنان قد جعل حرف A باللون الأحمر، وحرف B باللون الأزرق، في حين أن حاصل جمعهما C لوّن بألوان مختلفة، كما نجد توقيع الفنان تحت علامة الجمع في الصف الخامس، وتوقيع الفنان نفسه تحت علامة (=) في الصف نفسه.

من المُلاحظ أن تلك النماذج المفاهيمية تُعدّ كأعمال فنية لا رسالة لها ولا وظيفة سوى تحديد نفسها، وتصبح عبارة فن مفاهيمي مجرّد معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة يوجهها الفنان إلى الجمهور في ذهول وحيرة، ويمكن القول على هذا النوع من الفن بأنه فن حدسي يعتمد على المُدركات الحدسية، ويتضمّن كل العمليات الفكرية، دون أن يكون له أي هدف سوى أن تكون الفكرة الهدف الفعلي الأساس، بدلاً من العمل الفني نفسه، إذ إن محور الفن انتقل من

(1). John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49.

(دوشامب) من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن بين الفكرة والنتاج النهائي، إذ أُطلق عليه فن الأفكار أو الفن الذهنوي، إذ إن من المُلاحظ أن فناني ما بعد الحداثة يحاربون التقليد، ويتحررون من كل القيود الاجتماعية والثقافية، ومن خلال منطلقاتهم الفكرية، فإنهم يسعون للتخلّص لا من الفن ذاته، بل من طرق استهلاكه وأشكاله، لهذا اقتصرت وسائل التعبير على الصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة؛ لأن العمل الفني يقتصر على الفكرة ويُعبّر عنها مباشرةً، مما جعل الفنان يلجأ إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرةً ما إلى المتلقّي، وهنا يبرز دور المتلقّي بشكلٍ فعّال. وبما أن الفن المفاهيمي (ذهنوي)، فإنه يقترب من طروحات (الدادا) التي تُعدّ حالة ذهنية، ومما لاشكّ فيه أن الداداثيين قد استعملوا حروفاً بأحجامٍ وكتاباتٍ مختلفة، بحيث تتخذ طابع العلاقات الموسيقية، ونجدهم قد تفنّنوا بالطباعة على طريقتهم التي تتعلّق بـ(الشاذ، الهزلي، المفاجئ،...)، والحرف لديهم له دلالة تعبيرية مُتميّزة في الكلمة، وله قيمة شعرية، فقد يمارس وجوده بشكلٍ مُستقل، وقد يكون منفصلاً أو نافراً أو مائلاً... كما في قصيدة (أراغون عام 1920) (يُنظر شكل 3)، إذ إن هناك توظيفاً للحروف الإنكليزية وكذلك حروف (رامبو) الملوّنة، التي تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجنفاص، مما يؤشّر أثر الانعكاسات المفاهيمية والبنائية على فنون ما بعد الحداثة في توظيفهم حروف اللغة الإنكليزية على لوحة الجنفاص، إذ استعملوا اللغة والإشارات اللفظية التي تُثير الاستفزاز والغرابة، لتكون موضوعاً لأعمال فنية، وتعبيراً عن النقمة والاشمئزاز بدلاً من أن يكون جمالاً، وهذا ما نلاحظه في أغلب نتاجات فن ما بعد الحداثة، ومقابل ذلك نجد أن (دوشامب) قد أكّد على أن العمل الفني يجب أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر، ومن ثمّ النزوع إلى (الفن

المُدرك ذهنياً). وإن من المُلاحظ أن الدادائية هي ترسيخ لحالات ذهنية، مما يجعلها تتقارب مفاهيمياً مع الفن الذهنوي الذي يؤكّد على الصورة الذهنية، ويُعنى بنقل الفكرة إلى المُتلقّي الذي يُصبح جزءً من العمل الفني، أي أن الفنان الذي يشعر بدوره الهامشي، ويسعى لتخطّي هذا الدور، فيلجأ إلى لغة جديدة مُتخصصة، علاقتها بالواقع باتت محدودة، ولا تدركها سوى قلّة، وهذا يُشير إلى تقارب الدادا في توظيفهم للحروف، وفي كونها حالة ذهنية، مع الفن المفاهيمي الذهنوي في توظيفه الحرف لترسيخ الحالات الذهني والاهتمام بالفكرة، مما يؤكّد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً، إذ تعكس الدادا صورة من عُزلة الفنان عن بيئته، وعن استهجانه بالثقافة، وازدرائه بالقيم الجمالية تحت تأثير محنة الإنسان الكبرى.

كما يشير هذا العمل إلى اللاموضوع، بمعنى أنها لا تحمل موضوعاً ما سوى الفكرة التي تتضمّنها، كما نجد آليّة أو نمطية في توزيع الحروف وتكرارها في الشكل المُبيّن في العمل، وهذا يُشير إلى موت الفن، كما أن هناك صيرورة وتحوّل من صورة شكل إلى صورة شكل آخر، فيظهر في العمل مفاهيم كالتحوّل والعدم والآليّة...

ومما يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي نشاطات كان للتوثيق فيها دور هام، فقد سجّل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يُسمّى (فن – عمل)، إذ يستخدم الفنان كل وسائل التوثيق ليُحوّل الشيء المُجسّد ماديّاً، وهو العمل الفني، إلى وسيلة استعلام علنية، وهذا ما عُرف بـ(فن الأرض)، أو الاستمرار للاعتدالية من خلال النحت في الطبيعة نفسها[1].

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص302.

إن تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة استخدمت مواد مختلفة، مثل أحجار، أوراق أشجار، الثلوج، الأنهار، البحيرات، الرمال، والجبال، ولم تكن تُشير إلى حركة فنانين ذات أهداف مُمتدّة على نطاق واسع فحسب، بل كانت تُشير إلى رغبات الفنانين في فهم وإخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تُثبت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة[1].

وهكذا نجد أن هذا الفن يستمد تصميماته من الأرض، وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي، والذي قُدّر له أن يكون فناً يعتمد على الطروحات المفاهيمية لتصميم موضوعاته في مرحلة تُعدّ من أشد مراحل ما بعد الحداثة اضطراباً، إذ شهدت الفنون فيها تحوّلاً واضحاً في رسم معالم جديدة للخطاب الجمالي، وآثار انعكاسه على الجمهور[2].

لقد تحرر فنانو الأرض من تقيّدات الفراغ في الاستوديو وصالات العرض، إذ كانوا قادرين على أن يُنشئوا، بمساعدة الديناميت وآلات الحفر والبلدوزرات، تصميمات أرضية ضخمة، وتنقيبات أثرية هائلة، فقد كان حجم مرصد موريس 230 قدم، وأخذ حوالي عدّة أشهر لبنائه[3].

في حين أن تصميمات الدوائر الحلزونية، التي تتجسّد في أعمال (روبرت سمثسون) (*) الأرضية، تُشكّل دالّة أسلوبية خاصة به، كما في تصميمه المشهور

(1.)www.artlex.com. (1996 – 2004) Michal Delahunt. P I.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص303.

(3.)John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35.

(*) روبرت سمثسون (1938 – 1973): فنان أرض وكاتب أمريكي، ولد في نيوجرسي.

(الحاجز الحلزوني)، كما في الشكلين (74، 75) الموضحين في ملحق الأشكال ص (396، 397) المُنفّذ في عام 1970، نجد صخور البازلت السوداء تمتد إلى خارج المياه النصف شفافة لبحيرة (كريت سالت) في (اتوا) بمسافة 1500 × 15 قدم، لتكوّن دوائر حلزونية[1].

ويبدو أن فن الأرض أو الأعمال الترابية تعود إلى بداية السبعينيات، إذ نجد أن فناني الأرض قد ابتعدوا عن صالات العروض والأستوديو، واتجهوا مباشرةً إلى الطبيعة، وآثروا التحوّل بعيداً عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المُشتقّة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصيل الأكثر صورية، والذي نقشوا فيه أعمالهم على سطح الأرض، وكان من الضروري بالنسبة لفناني الأرض استخدام الطائرات، مما أدى إلى نتائج مأساوية في بعض الأحيان، ومعظم أمثلة فن الأرض ليست قابلة للنقل، فهي أعمال وأفكار بصريّة وشكليّة للبيئة، وبطبيعة تُشبه ما يقوم به المهندسون للمنتزهات والحدائق والطرق، وقد لجأ فنانو الأرض إلى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية، كتيبات أشرطة الفيديو...[2]. ولم يعد العمل الفني يرتبط بأي أثر تزييني أو نظام معماري، ليُصبح تساؤلاً أو يأخذ بُعداً فكرياً ونفسانياً جديداً، انطلاقاً من التجربة المباشرة، والفنان المفاهيمي لا يبحث عمّا (يقول) أو (يفعل) بقدر ما يبحث عن نفسه، ويجد ذاته في (القول) أو (الفعل)، ومن خلال العمل الفني الذي يتخطّى قاعة العرض ليشمل العالم، يُعبّر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم، بالانتقال

(1) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 36.

(2) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35.

من الشيء (اللوحة) إلى المدى المُحيط به، مُستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يُقدّم مدى تشكّلي لا حدود له، ويُتيح القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم[1]، الشكل (76) الموضح في ملحق الأشكال ص (397).

وسمّى بعضهم هذا النوع من الفنون بـ(الفن المستحيل)، فيما يجد الناقد الفني الأمريكي (ديفيد ال شيري) أن الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد ضخمة، ومن المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض، ومن الصعب جمعها، ومن الأعمال التي يُمكن تصنيفها كفن مستحيل، أرض مليئة بالملح، قاعة مليئة بالأوساخ، صناديق مليئة بالأحجار، قطع من الجليد...[2].

ولّما كان الفن فكرة ومفهوم ولغة، حسب سياقات الفن المفاهيمي الذي يبحث في الكيفيّة المُفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة، وأن الأساليب التي تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة علياً وبين الحياة التي يعيشها المجتمع، وقُدّمت ضمن سياقات الفن كتعليق على الفن، إذ يقول (جوزيف كوزوث): "إن الفن لغة وإن الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة"[3].

وقد كان (جوزيف بويز) أحد أبرز فناني المفاهيمية قد أوجد (نحتاً اجتماعياً) وأعطاه (بُعداً اجتماعياً)، فهو يُدرك "في كل شيء، المبدأ التشكيلي المُتجلّي فيه"، ويصيغ من هذه الأشياء المألوفة أعماله النحتية بطريقة تذكرنا بـ(دوشامب) وفنانين آخرين شعروا بضرورة الدمج بين الفن والحياة،

---

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص303.

(2.)Robert, Myron: Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell – Collier Press, New York, 1971, P. 204.

(1) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35

وباستبعادهم جميع وسائل الاتصال، توصلّوا إلى ما عُرف بـ(فن السلوك) أو (فن الجسد)، باعتماد الجسد مادة أساسية للعمل الفني، إذ يقترف الفنان المفاهيمي من الحدوثيّة، ويتخلّى من كل المقاييس الجمالية والأخلاقية، فـ(العمل الفني) المُتمثّل بحركات تُشبه الممارسات البدائية، يقتصر على الحياة التي تحوّلت إلى (عمل فني)، وأصبح الفن هو الحياة، وهكذا فإن الجسد الذي لا يُقدّم أي هدف للعمل سوى العمل، يُلغي المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية[1]. فموضوعة (دنيس أوبنهايم)[*] (وضع للقراءة) عام 1970، يتألّف من صورتين فوتوغرافيتين تُسجّلان آثار حُرقة الشمس على جسد الفنان نفسه، وبعضه مُغطّى بكتاب مفتوح، وبعضه تُرك مُعرّضاً للشمس، هذا النوع غالباً ما يُصنّف كفن جسدي أو فن عروضي، ومن أجل أن يُنجز عمله، اضطر (أوبنهايم) إلى أن يُعرّض نفسه في الأقل إلى ألم طفيف[2]، الشكلين (77) (78) الموضحين في ملحق الأشكال ص (398).

لقد أخضع فنانو الجسد أجسادهم إلى الإهانة، حسب تعبير الناقد الفني (رايتر)، كاحتراق الجسد من حرارة الشمس، أو علامات ونقشات عُملت على الجلد، مما يجعل الجسد الإنساني مساوياً للمادة في وجودها وفي إدراكها البصري، إذ إن الجسد يُمثّل سلعة استهلاكية[3]. ويبقى فن الجسد، رغم التحفّظات الكبيرة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص305 – 306.

(*) دنيس أوبنهايم (1938 –): فنان أرض وجسد أمريكي.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص233.

(3) بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه، المصدر السابق، ص169.

عليه، ظاهرة بصرية تجذب الانتباه وتثير الدهشة، من خلال الرسم المتزامن مع التعبير، كحدث يُنشّط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والمتلقي[1].

ومما تجدر الإشارة إليه، أن طروحات الفن المفاهيمي قادت إلى البحث في طبيعة جديدة لمفهوم الفن من خلال تناول الجسد الإنساني، بوصفه نتاجاً جماليّاً وثقافة توسّع الخصائص المُحفّزة لانحراف الفن وابتعاده عن تقليدية الصفة، والأمر الذي عمل عليه الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة، هو تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ومعالجته، بأساليب تعتمد فن الجسد سياقاً معرفياً وجمالياً[2].

أن فن الجسد، بتخطّيه المفاهيم الفنية، إنما يُحرّك الجمهور بعنف، ويقوم بعمل تحريضي، إذ يُسلّط الضوء على عنف الإنسان، إذ كان يُقدّم حركات وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم، ويتضمن وضع لطخات من الدم والأحشاء الحيوانية المُحنّطة على الأجساد المُشاركة، ويمكن عدّه إفصاحاً عن الاغتراب الإنساني العميق وحرية الاختبار بصورة الوعي واللاوعي، ونزوع الذات إلى مُطلقية التعبير، أو معادل للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري. أما رسم الجسد، فقد تمّ وفق شتّى الطرق، مثلاً الرسم على منطقة الظهر، الشكلين (79، 80) الموضحين في ملحق الأشكال ص (399)، إذ يقترب من تصميمات هندسية تجريدية، أو أن يتّخذ أساليب أخرى.

(1) Mills, Rick, Body Painting and Modeling. www.Bodypainting.com.uk. P. 2 – 3.
(2) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49.

الفن الكرافيتي:

يعود أصل كلمة كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية، وقد وردت في قاموس (ويبستر) عام 1983 بمعنى الكتابة أو الخربشة أو الرسم بعجلة، أو رسومات ونقوش قد وُجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها، وقد كان لها عدّة معاني إضافية، وخاصةً عندما استُخدمت وصفاً للرسومات التي نُفّذت على جدران الأبنية العامّة والخاصّة، وكذلك قطارات الأنفاق في مدينة نيويورك. ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ما هو إلاّ عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة، وينشر بسرعة، ويتلاشى بسرعة، يتألّف من إشارات مُشخبطة وشعارات، كما تظهر بصيغة كتابات ورسائل، تكون مُوجّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين[1].

بيد أن هناك عوامل عديدة أسهمت في نشوء هذا الفن، أولها: الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران، بدءً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف، وثانيهما اكتشاف وتطوّر فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتفاهم بين الشعوب، وثالثها المراحل المُتطوّرة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقب الفن القديمة والحديثة، إذ إن تلك المُمارسات الكتابية تدلّ على نزعة إنسانية للتعبير عن الذات وكشف أسرارها، ومن ثمّ الإفصاح عن كل ما يدور في خلجات النفس البشرية، بما فيها من أفكار ومُعتقدات[2].

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص188.

(1) Halsey and Young, Graffiti and Municipal Administration, The Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002, 35 (2), P. 165. Also see: =

ولم تكن بنية هذا الفن وسيلة للإعلان عن مُتطلّبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت فنون مرحلة ما بعد الحداثة، وقد جاءت هذه الأعمال الفنية وفق استجابة ملموسة للتحوّلات التي ظهرت في الصناعة والتكنولوجيا، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته، وسعة تداوليّته من جانب. ومن جانب آخر، فإن فلسفة هذه المرحلة تُشدّد على أنه من الضروري إعادة قراءة مفهوم الفن وفق آليات شعبية للمجتمع الثقافي، والذي يعدّ الثقافة بمثابة مُمارسات شعبية، تُنفّذ بشكل مباشر مع الجمهور، كشيوع ثقافة (Hip – Hop)، والتي توصف بأنها ثقافة الشارع، ثقافة الملوك، والشباب، كما تطرح أنواعاً من الموسيقى ونظم الشعر والرقص، وتنظيم حواجزه التي تُستخدم مع أعمال الكرافيت، وذلك للتعبير عن ثقافة تتشكّل من خلال الأفكار والممارسات الفنية[1]. ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، ويمكن عدّه نوعاً من الفنون الهجينة وغير النقية، وظهورها يعكس وضعاً اجتماعيّاً يُقال عنه بأنه بائس، يُعاني فيه الإنسان/ الفنان من الفقر والحرمان والكبت، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية، رافضاً كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب، وهذا ما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية، وبعد ذلك تم احتواء هذا الفن وتدجينه، ومن ثمّ تدجين هذا الفن والفنان ضمن

=

Susan Cearson and Paul Wilson, Preventing Graffiti and Vandalism, Australian Institute of Criminology, 1990, P. 8, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.

(2) Jones, Mick, Graffiti Culture and Hip Hop Working From withen, Brisbane, Australia, 2003, P. 1.

بنية النظام الاستهلاكي والرأسمالي الأمريكي، لأنه يتماشى مع أفكار ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز الهامش، وتأكيد المُبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام[1].

أن الفن الكرافيتي يُشكّل ظاهرة جمالية وفنية، ذاع صيتها في كل أنحاء العالم انطلاقاً من نيويورك في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، إذ إن هذا الفن يختلف عن الرسوم الجدارية المُتعارف عليها من حيث الفلسفة الخاصة به، وطبيعة تناوله للموضوعات، والأساليب المُتعدّدة لتنفيذها، وبما أن الكرافيتي هو (فن الشكل)، فإنه يتميّز بطابع هندسي، إذ تتأسس الأشكال الحروفية في مساحة العمل التصميمي وفق مبدأ توسيع مفهوم المُنجز الجمالي بنائياً ومعرفياً، إذ إن التداخل (الكتابي) (الحرف) يعمل على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي، ومن ثمّ تنافذ وحداته البصرية مع القرارات المُتعدّدة للمعنى، وتفكيك الرموز في بنيته العامة، الشكلين (81، 82) الموضحين في ملحق الأشكال ص (400).

في حين أن مفهوم (التفكّك) يُصبح مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في المعنى، والتنوّع في النسق الدلالي.

ويمكن القول إن جذور هذا الفن تلتقي أولاً: بطبيعة تطور الإنسان في مراحل نموّه المختلفة، فمن التخطيطات العشوائية التي يُحدثها الأطفال على الجدران والأرضيات، إلى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها جدران الأبنية وأرصفة الشوارع، والتي يقوم بفعلها الأطفال المراهقون أحياناً، ثانياً: أن جذور هذا الفن مُمتدّة منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة الآنية، وتتّضح

---

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص188.

علاقته بالفنون البدائية والخربشات الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية وحضارة بومباي، إذ تمثلت بالتلقائية وسرعة التنفيذ، أما علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث، فهي علاقة تتميّز بتعدد مستوياتها، يتمثّل المستوى الأول 143 بالتجاوزات التي مارسها أشهر فناني الحداثة، فـ(دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة، عندما استخدم مُنتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية، مثل عمله النافورة (1917)، والذي وقع عليه باسم مستعار (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه[1].

فالاسم المُستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون الذين يستخدمون أسماءً مستعارة بوصفها هوية معرفة عليهم، وإذا حصل على المُنتج عن طريق الشراء، أو عثر عليه، فإنه قد لجأ إلى الاستعارة (الاختلاس المشروع)، وهذا ما ينطبق على (لوحة الموناليزا) لـ(دوشامب) عام 1919، عندما أضاف إليها الشوارب واللحية، وهو لا يختلف كثيراً عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق، وجدير بالذكر أن اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصر في الفن الكرافيتي، إذ يتّسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان، مهما تنوعت المجالات والتطورات[2].

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية نحلل احد

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص190.

(2) المصدر نفسه، ص191.

النتاجات الفنية للفنان كيفين سوالو (كرافيت رقم (11) 2001 ضمن توجهات الفن الكرافيتي كما الشكل المبين في ملحق الأشكال ص (401).

يصوّر العمل رسومات كاريكاتورية نُفّذت على الجدار باسلوب مُتراكب ومُتنوّع، فإلى يمين اللوحة حروف شُكّلت وتداخلت بطريقة مُعيّنة، وإلى اليسار رجل يُشبه إلى حدٍّ كبير، الشخصيات الكاريكاتورية، وقد دوّن على الجدار وباللون الأسود رقم 1996، وإلى أعلاه تقريباً وفي وسط اللوحة، ملامح غير واضحة لشخصٍ ما رُسم على الجدار، وإلى أعلى اللوحة يساراً توقيع الفنان الذي يُعدّ بمثابة هويّة معرفة للفنان صاحب اللوحة.

إن العمل قد ازدحمت فضاءاته وأرضيته بالمساحات والألوان والحروف بطريقة فوضويّة لاعقلانيّة تعكس روح السخرية التي يمارسها فنانو الكرافيت في نتاجاتهم الفنية، فالرسومات الكاريكاتورية تُذكّرنا برسومات الدادا الكاريكاتورية التي تحمل روح الدعابة، باستعمال خطوط وألوان وأشكال تُشير إلى الناحية الكاريكاتورية، وإذا نظرنا إلى العمل نجد فراغاتها ومساحاتها قد مُلئت بألوانٍ وأشكالٍ مُتنوّعة، تُفصح عن مضامين عديدة، منها ما هو شخصي، اجتماعي، سياسي، ديني، ثقافي، تجاري،... وبذلك فإن فن الإعلان يكون مع الفن الكرافيتي خاضعاً لخصائص غير مُستقرّة بسبب سرعة التنفيذ والعشوائية والتداخل بين مفردات التكوين. وإذا استرجعنا الذاكرة، نجد أن الفنانين الدادائيين قد لجأوا إلى الاستعارة، كما فعل (مارسيل دوشامب) عندما استعار لوحة الموناليزا عام 1919 (أحد مقتنيات السيدة ماري) مُضيفاً إليها الشارب

لتكون من أعماله الشهيرة، إذ وقّع عليها باسم مُستعار، وهذا لا يختلف عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق؛ لأن اسم الفنان وتوقيعه يُعدّ عنصراً مهمّاً يتّسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان، إذ يكون التوقيع مُتقناً جداً ومعتماً على الجمهور، ويظهر بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته وبمثابة الشعار الذي يدل على الفنان واسلوبه، وخلاصة ذلك أن مفاهيم وطروحات الدادا طُبّقت في فنون ما بعد الحداثة، وتحديداً الفن الكرافيتي، فالفنان (مارسيل دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة عندما استعمل مُنتجات جاهزة الصنع، كأعمال فنية، مثل المبولة (النافورة The Faintain عام 1917) والذي وقّع عليها باسم مُستعار هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية حتى توافق على عرضه، وهذا ما ينطبق على الفن الكرافيتي الذي سلك المنهج ذاته في استعماله للاسم المُستعار، بمعنى أن مفاهيم الدادا انعكست على فنون ما بعد الحداثة، وخاصةً الفن الكرافيتي الذي تأثر بفن الإعلانات المطبوعة، إذ يميل فنانو الكرافيت إلى الرسم على جدران الأبنية في المدينة، مُحققين شعبيّةً واسعة في طرقات المدينة، ومُعبّرين عن الوضع البائس الذي يُعاني فيه الإنسان من الكبت والحرمان، رافضين كل القواعد والأنظمة إلى حدّ اتهامهم بالتدمير والتخريب، مما جعل رسوماتهم تبدو إشارات مُشخبطة أو وسائل وكتابات موجهّة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين، موظّفين بذلك المنظومة الخيالية، إذ تُشكّل أعمالهم موقف احتجاج ورفض للنظام وسلطته، توافقاً مع نمط الحياة السريع والمُتغيّر؛ لأن هكذا أعمال تمثّل حالة الفوضى والعبث والاغتراب والعدمية، وبما أن الفن

الكرافيتي يُعدّ انعكاساً لوضع اجتماعي بائس، فهو بذلك يلتقي مع طروحات الدادا مفاهيمياً؛ لأنها انعكاس لحالة الفوضى والعبث بعد الحرب العالمية الأولى، فضلاً عن فقدان الثقة بالقيم والأعراف السائدة، وعجز الإنسان عن حل مُشكلاته، فأخذت الحركة تُنادي بعدم اللامبالاة والاستهزاء واللاعقل تماشياً مع طروحات فن ما بعد الحداثة، مما يؤكّد تقارب الدادا بنائياً وفكرياً مع فنون ما بعد الحداثة.



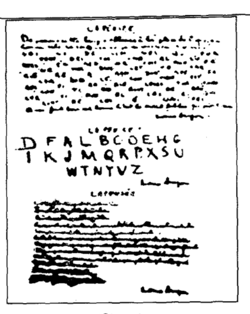
ملحق الأشكال

ملحق

شكل رقم (1)
راؤول هوسمان (قصيدة صوتية)



شكل (2)
أبولينر (ساعة الغد)



D F A L B C O E H G
I K J M Q R P X S U
W T N Y V Z

شكل (3)

أراغون (قصيدة عام 1920)



شكل (4)

مارسيل دوشامب (الموناليزا)

L.H.O.O.Q



شكل (5)

مارسيل دوشامب (حاملة القنانى)



شكل (6)

مارسيل دوشامب (النافورة)



شكل (7)

فرانسيس بيكابيا (ماكنة تدور بسرعة)



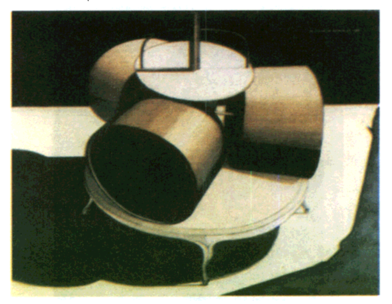
شكل (8)

فرانسيس بيكابيا (I see again in memory My Dear Udnie)



شكل (9)

مارسيل دوشامب (امرأة عارية على السلّم)



شكل (10)

مارسيل دوشامب (مسحقة الشوكولاتة)



شكل (**11**)

كورت شويترز (**Okola**)



شكل (**12**)

مارسيل دوشامب (وجه فتاة)

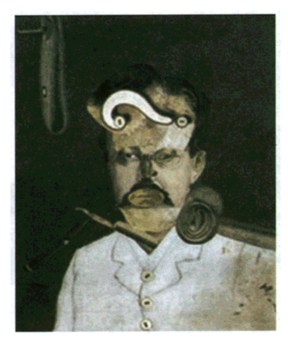


شكل (13)

(رقصة دادائية)



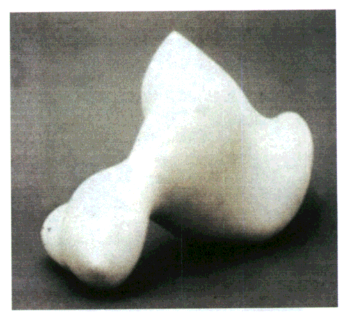
هول هوسمان (الأبجدية)



شكل (15)
جورج غروز (المُخترع التعيس)



شكل (16)
هانز آرب (الراقص)



شكل (17)

هانز آرب



شكل (18)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)

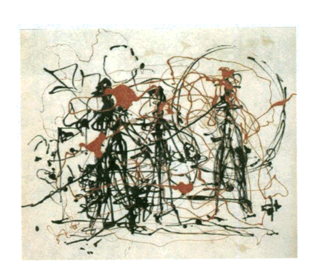


شكل (**19**)

جاكسون بولوك (إيقاع الخريف [رقم **30**])



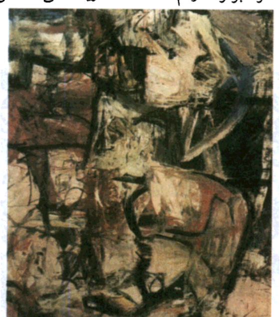
شكل (20)
جاكسون بولوك (هي - الذئب)



شكل (21)
جاكسون بولوك (بلا عنوان)

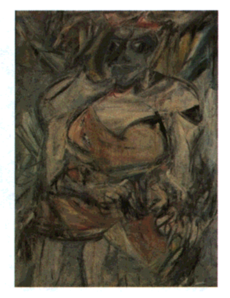


جاكسون بولوك (رقم (1)) 1947 زيت على كانفاس



شكل (22)

وليم دي كوننغ (ضربات لونية)



شكل (23)

وليم دي كوننغ (نساء II)



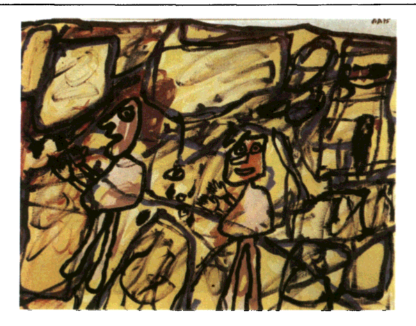
شكل (24)

وليم دي كوننغ (نساء I)



شكل (25)

جين دوبوفيه (فعالية واقعية)



شكل (26)

جين دوبوفيه (Site Avice 2 Personnage)



شكل (27)

جين دوبوفيه (سيدة تطحن القهوة)



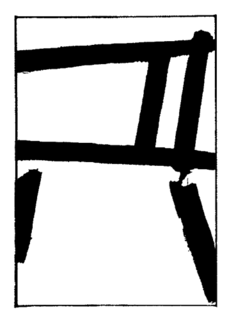
شكل (28)

جين دوبوفيه (منظر في باريس : حياة المتعة)



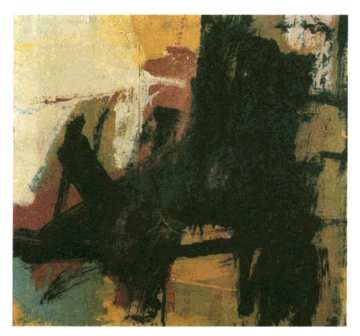
شكل (29)

جين دوبوفيه (الغجرية)



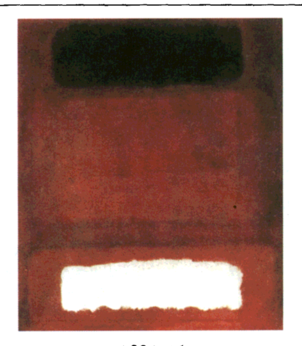
شكل (30)

فرانز كلاين (Forme Blanches)



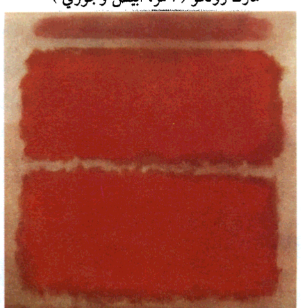
شكل (31)

فرانز كلاين (انعكاسات سوداء)



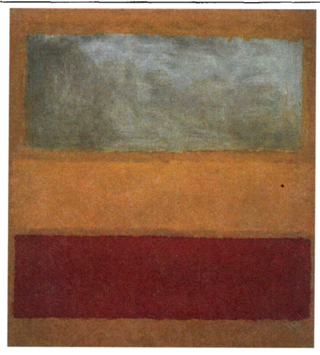
شكل (32)

مارك روثكو (أحمر، أبيض وجوزي)



شكل (33)

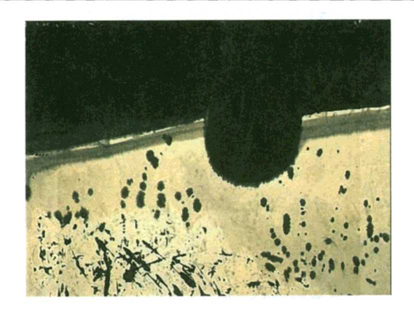
مارك روثكو (برتقالي على وردي)



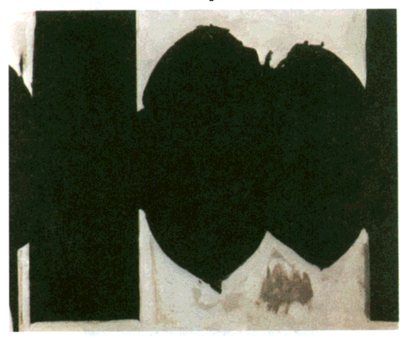
شكل (34)
مارك روثكو (الرقم 13 مع أحمر وأبيض على الأصفر)



شكل (35)
مارك توبي (تطوّر التاريخ)



شكل (36)
مارك توبي (منظر لرأس)



شكل (37)
روبرت موذرويل (Hartley in London)



شكل (38)

روبرت موذرويل (الوجود السلفي)



شكل (39)

أندي وارهول (علب حساء كامبل)



شكل (40)

روبرت روشنبيرغ (الماعز)



شكل (41)

روبرت روشنبيرغ (Odalisk تركيب خشبي مع قصاصات ورقية ومواد مختلفة)



روبرت روشنبيرغ (Estate) 1963 زيت على كانفاس



شكل (42)

جاسبر جونز (العلم الأبيض)



شكل (43)

جاسبر جونز (علب جعة)



شكل (44)
أندي وارهول (مارلين مونرو)

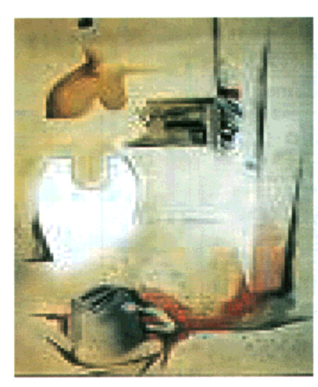
شكل (45)
أندي وارهول (جاكلين كندي)



شكل (46)
أندي وارهول (علب البريللو)



أندي وارهول (قناني الكوكاكولا) **1962** زيت على كانفاس



شكل (**48**)
ريتشارد هاملتون (هي)



شكل (49)

ريتشارد هاملتون (تُرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟)



شكل (50)

مرسال ريس (تصوير بسيط وهادئ)



شكل (51)

روي ليشتنشتين (Flatten Sand – Fleas)



شكل (52)

روي ليشتنشتين (بلا أمل)



روي ليشتنشتين الرقص (ستوديو الفنانين) **1974**



دوان هانسن (سيّاح) **1970** صورة فوتوغرافية



شكل (**53**)

ريتشارد إيستز (منظر طبيعي مدني)

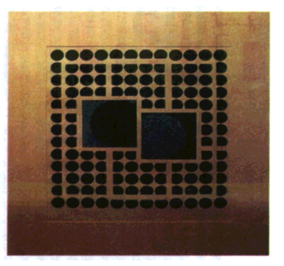


شكل (**54**)

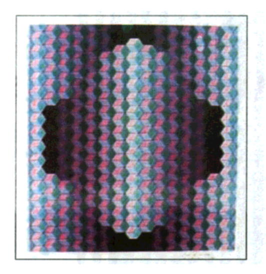
رالف كوينغز (حياة هادئة)



شكل (55)
جيسوس رافائيل سوتو (زيغ دائري)



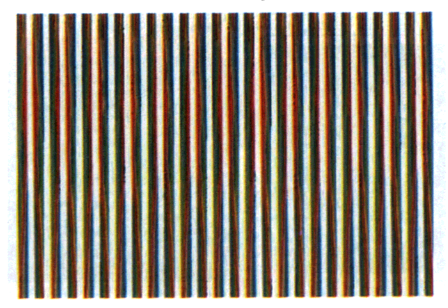
شكل (56)
فيكتور فازاريلي (Belatrix)



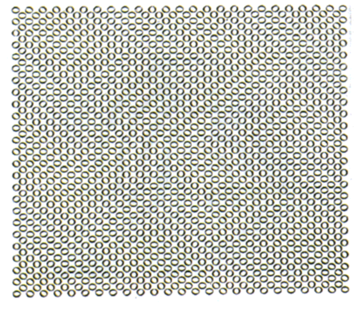
شكل (57)
فيكتور فازاريلي (Screen Print)



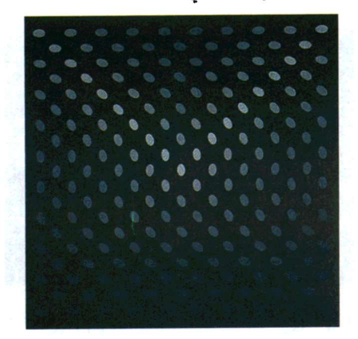
شكل (58)
مارسيل دوشامب (حركة)



شكل (59)
بريدجت رايلي (طائر النار)



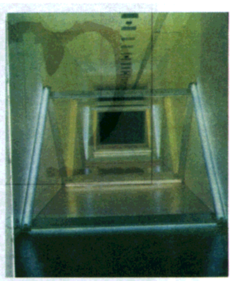
شكل (60)
بريدجت رايلي (الاضطراب)



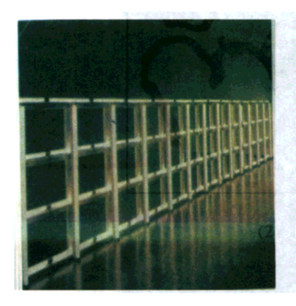
شكل (61)
بريدجت رايلي (رمادي 19)



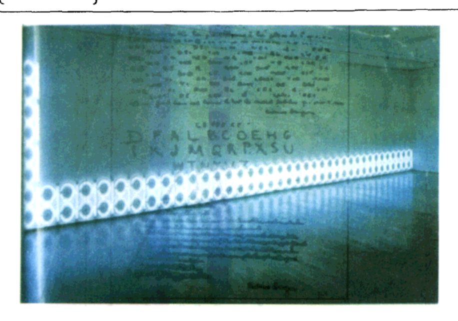
شكل (62)
بريدجت رايلي (القطعة 5)



شكل (63)
دان فلافن (بلا عنوان – إلى SM)

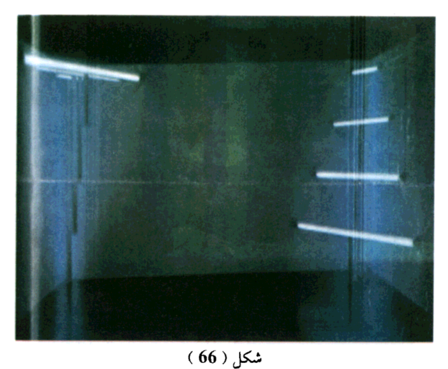


شكل (64)
دان فلافن (بلا عنوان)



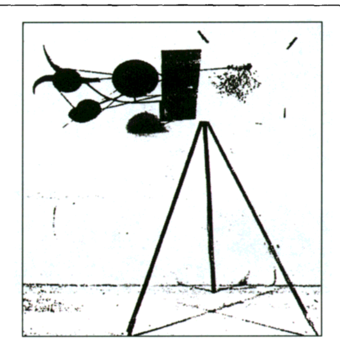
شكل (65)

دان فلافن (بلا عنوان – في ذكرى والدي)



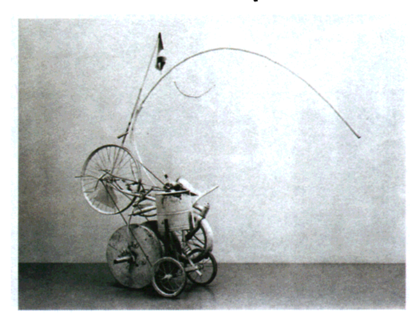
شكل (66)

دان فلافن (بلا عنوان - إلى جانبرايدون سمث)

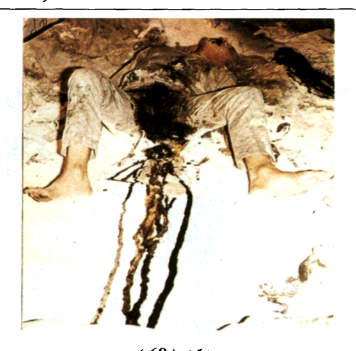


شكل (67)

جان تانغلي (**Metamachine 4**)



جان تانغلي (ماكنة) **1960** معدن طلائي



شكل (68)

ستيوارت برسلي

(Artist as whore, an event Christmas)

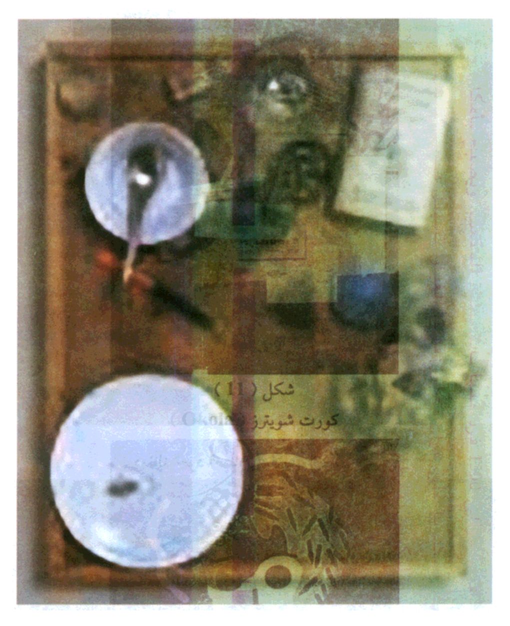


شكل (69)

روبرت فيللو (سبعة استعمالات بسيطة لمادة الحرب)



ستيوارت بريسلي (Artist as Whore, an Event Christmas) 1971 - 1972



دانيال سبوري (قصائد النثر) **1959 – 1960**

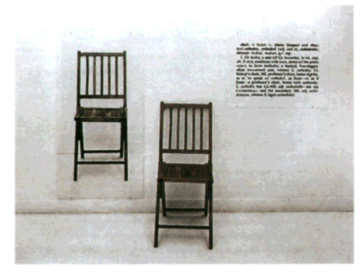


دونالد جود (صناديق بلا عنوان) **1968**



شكل (**71**)

جوزيف كوزوث (واحدة وثلاث ساعات)

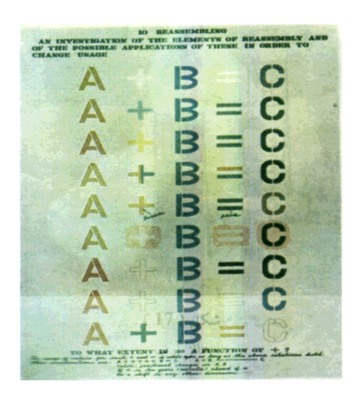


شكل (72)

جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي)



جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي) **1965**

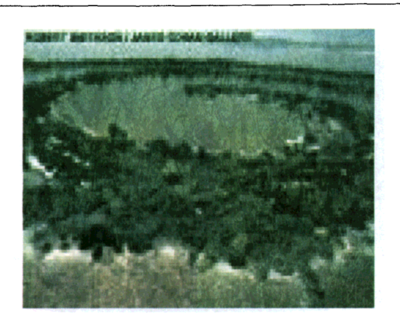


شوساكو أركاوا 1968 – 1969 (زيت يرسم على خط سحري)



شكل (74)

روبرت سمشسون (الحاجز الحلزوني)



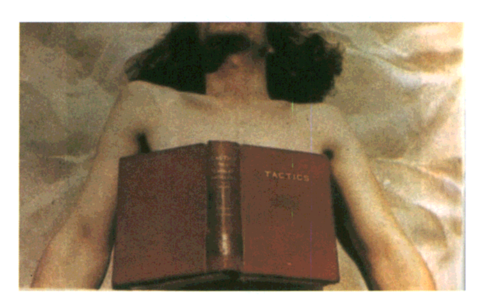
شكل (75)

روبرت سمثسون (حاجز ماء حلزوني)



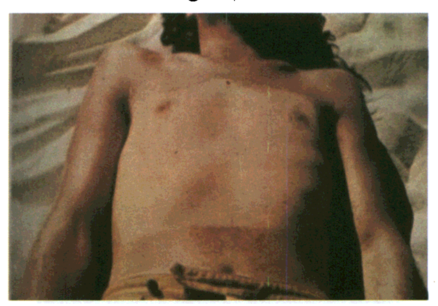
شكل (76)

روبرت موريس (نقطة مراقبة)



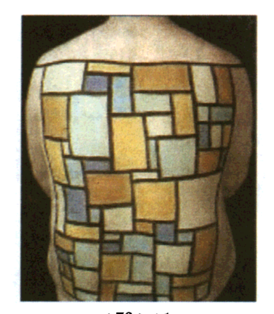
شكل (77)

دنيس أوبنهايم (وضع القراءة)



شكل (78)

دنيس أوبنهايم (وضع القراءة)



شكل (79)

مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية (تجريد هندسي)



شكل (80)

رك ميلز (كاتي)



شكل (81)

مؤسسة (Urban 75 ny 310)



شكل (82)

مؤسسة Black Stump (مشغل الكرافيت)



كيفين سوالو (كرافيت رقم (11)) 2001

المراجـــع

المراجـــع

الكتب:

- ــــــــ: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط4، دار المعارف، مصر، 1974.
- ــــــــ: من التأثيرية إلى الحداثة؛ قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، متحف محمد خليل، القاهرة، ب ت.
- إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب ت.
- إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
- إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية؛ إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت.
- أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977.
- أدهم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003.
- أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994.
- إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.

- افاية، محمد نـور الـدين: الحداثـة والتواصـل، ط2، دار أفريقيـا الـشرق، 1998.
- أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المـصرية العامـة للكتاب، القاهرة، 1982.
- الآلوسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبـل سـقراط، ط1، منـشورات دار الحكمة، بغداد، 1990.
- أمهز، محمود: الفن التـشكيلي المعاصـر؛ التـصوير (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لنبان، 1981.
- أمين، عثمان: روّاد المثالية في الفلسفة الغربيـة، ط2، دار الثقافـة للطباعـة والنشر، القاهرة، 1987.
- بارت، رولان: مبـادئ في علـم الدلالـة، تعريـب: محمـد البكـري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
- باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوربي الحديث؛ الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950، ج3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب.
- بـاونيس، الآن: الفـن الأوربـي الحـديث، ت: فخـري خليـل، م: جـبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
- بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946.
- برادبري، مـالكم وجـيمس ماكفـارلن: الحداثـة، ج1، ت: مؤيـد حـسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

- برادبري، مـالكم وجـيمس ماكفـارلن: الحداثـة، ج2، ت: مؤيـد حـسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علـوي، م: جـابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995.
- بري، جرمين: ألبير كـامو، ت: جـبرا إبـراهيم جـبرا، مؤسـسة فـرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968.
- البزاز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبـة الوطنيـة، دار الكتـب، بغداد، 2001.
- البسيوني، محمود: الفن الحـديث؛ رجالـه، مدارسـة، آثـاره التربويـة، دار المعارف بمصر، 1965.
- بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوربا مـن عـصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982.
- بودريـان، جـان: المجتمـع الاسـتهلاكي؛ دراسـة في أسـاطير النظـام الاستهلاكي وتراكبيه، ط1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.
- بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربـة الحداثـة)، ط1، مؤسـسة عيبـال للدراسات والنشر، قبرص – نيقوسيا، 1993.
- تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية؛ فصل ضمن كتـاب: الموجز في تاريخ الرسم الحـديث لهربـرت ريـد، ت: لمعـان البكـري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- تشرينبسفـسكي، ن. غ: علاقـات الفـن الجماليـة بـالواقع، ت: يوسـف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

- التكريتي. جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- تورين، ألان: نقد الحداثة؛ الحداثة المظفرة، ولادة الذات، ج2، ت: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992.
- توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.
- الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961.
- الجادرجي، رفعة: حوار في بنيوية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995.
- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ؛ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع30، 1996.
- حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، ب ت.

- الحلاّق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.
- حمّودة عبد العزيز: المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، 1998.
- حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتّاب العرب، 1981.
- حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1989.
- الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع199، ربيع الأول، 1425هـ.
- خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998.
- الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998.
- الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998.
- خميس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمُستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت.
- داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
- دوبليسيس، أيفون: السوريالية، ت: هنري زغيب، ط1، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

- ديكارت، رينيه: التأمّلات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956.
- ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963.
- ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرابيشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.
- رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط 1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- رسل، برتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983.
- رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
- روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغانمي، ط1، 1994.
- الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 2000.
- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
- زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

- سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005.
- ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978.
- سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990.
- سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت.
- سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973.
- سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت.
- سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل محمد وجبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
- الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر؛ أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963.
- الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1969.

- الـشوك، علـي: الدادائيـة بـين الأمـس واليـوم، وزارة الثقافـة والإعـلام العراقية، ب ت.
- شـولتز، أوفي: كانـت، ت: اسـعد رؤوف، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت، 1975.
- الشيخ، محمد وياسر الطـائري: مقاربـات في الحداثـة ومـا بعـد الحداثـة؛ حوارات مُنتقاة من الفكـر الألمـاني المعاصـر، ط1، دار الطليعـة للطباعـة والنشر، بيروت، 1996.
- صـليحة، نهـاد: التيـارات المـسرحية المعاصـرة، مركـز الـشارقة للإبـداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت.
- عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهـضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.
- عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة مـن البنيويـة إلى التفكيـك، سلـسلة عـالم المعرفـة، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، مطـابع الـوطن، الكويت، 1998.
- عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسـلطة العقـل، دار الكلمـة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000.
- عطيـة، عبـود: جولـة في عـالم الفـن، ط1، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، 1985.
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، دار الفكر، بيروت، ب ت.
- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994.

- غالب، مصطفى: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
- الغريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
- غصن، أميرة: نقد النفس عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت.
- غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002.
- الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002.
- فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988.
- فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986.
- فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988.
- فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974.
- فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد، منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978.

- فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.
- كالدي، جون: أصول الفن الحديث 1905 – 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت.
- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962.
- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت.
- الكروي، راجح: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية:
- كريستوفر نورس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.
- كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.
- كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
- كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.
- لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.
- مارتن، مارسيل: اللغة السيميائية، ت: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964.
- المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

- مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977.
- محمود، زكي نجيب وأحمد أمين: قصة الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958.
- مدبك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996.
- مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، ج2، دار المعارف بمصر، 1964.
- مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطوّرها، دار الثقافة للنشر التوزيع، بغداد، 1984.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
- مولر، جي، أي وفرانك إيغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، 1988.
- النشّار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، ط2، الإسكندرية، 1964.
- النشّار، علي سامي وآخرون: ديمقريطس؛ فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1972.
- نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية؛ معالجة ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ت: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب ت.

- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة؛ بحث في أصول التغيير الثقافي، ط1، ت: د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.
- هولب. روبرت: نظرية التلقي؛ مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
- هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط4، منشورات عويدات، بيروت – باريس، 1983.
- ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988.
- يثوكلاريس، أكسيريس: سقراط، ت: طلال السهيل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1987.
- يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية، بغداد، 1989.
- يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت.

المعجمات والموسوعات

- الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، ب ت.
- رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
- روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء

السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الفكر، بيروت، ب ت.
- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، 1996.
- غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1959.
- كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة النهضة، بغداد، ب ت.
- لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط1، الطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.
- مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

الأطاريح والرسائل

- الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله: جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
- الخفاجي، مواهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.

- الدليمي، رياض هلال مطلق: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.
- فرمان، عاصم: الثابت والمتحوّل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
- القرغولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
- ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير مشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003.
- محمد، عاد محمود حمادي: اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.
- المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.
- الناصري، ماهر كامل نافع فرحان: العلاماتية في رسوم محمد مهرالدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.

المجلات والصحف

- أفندي، حسن: جماليات الخلاص مهمات الفن؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية، مجلة آفاق عربية، ع3 – 4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (آذار، نيسان)، 2000.

- ـــــــ: الفن البصري والفن العربي، مجلة الحياة التشكيلية، ع3، وزارة الثقافة والإرشاد عمان، 1981.
- بندق، مهدي: المشروع الحداثي لجابر عصفور، النادي الأدبي بحائل: مجلة رؤى، ع3، السنة الأولى 1988.
- بنفنست، أميل: سيمولوجيا اللغة، في أنظمة العلامات، تعريب: فنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، 1986.
- بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس، مجلة علامات، ع1، السنة الأولى، 1994.
- جون وليافر: الحداثة في الشعر 1900 – 1930، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، ت: صالح الحافظ، السنة الثامنة، 1988.
- حسن، إيهاب: الحداثة في الثقافة والفن، ت: عدنان المبارك، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، بغداد، 1988.
- رافيندرن، سنكران: جاك دريدا ونظرية التفكيك، ت: خالد حامد، مجلة ثقافية، ع34، السنة السادسة، 2001.
- رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت، مجلة آفاق عربية، ع16 أيلول 1991.
- ستوري، جون: ما بعد الحداثة، جريدة الأديب، ع29، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، الأربعاء 7 تموز 2004.
- السعدون، ناصرة: ما بعد الحداثة ما قبل 2000، مجلة آفاق عربية، ع7 تموز 1986.
- شاوول، بول: نحن والحداثة والعولمة، جريدة المستقبل، ع1406، الاثنين 22/ 9/ 2003.

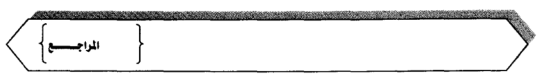
- صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع 1722 في 3/ 11/ 2004.
- صفدي، مطاع: عصر الحداثة البعدية، الفردي، الإبداعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989.
- عدنان المبارك: بيانات عقود القرون الأولى، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع17، قبرص، 1985.
- كورك، جاك: الحداثة في الأدب والفن، جسر إلى الآخر، ت: رعد إسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، 1988.
- م. هـ. إبراجز: المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ت: د. عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3، السنة 7، 1987.
- مرسي، أحمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع10، السنة 10، 1985.
- نفادي، السيد: السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة علم الفكر، ع1، المجلد 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

المصادر الأجنبية:

- Anderson, J. "History of Modernism ". (2nd Ed.), Longman, London, 1982.
- Berry, Nancy: "The Story of Modern Art ", Adopted form Experience Art, EEal, 1998.

- Bright, Brenda: "Night Mares in the New Metropolis ": The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997.
- Calts, D.: "History of Modern Philosophy ", (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983.
- Clifford J.: "Introduction Partial truths ", In: J. Clifford and Marcus (Eds.) Writing Culture. The Poetics of Ethnography, University of Caledonia Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Concepts of Modern Art Cyril Barrett – Kinetic Art.
- Daneal Wheeler: "Art Since Mid-Century 1945 to the Present ", The Van Down Press, New York, 1991.
- De L'Impresionnisme A La Modrnite Un Siecle De Peinture Francaise De Corot a Picasso XIX – XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire.
- Donald, S.: "European Philosophy and Modernism ", Jerma Press, India, 1987.
- Edwards, J. "Science and Philosophy ", (1st Ed.), Kegan – Paul, London, In: Ref. No. (93), 1979.
- Halsey and Young: "Graffiti and Municipal Administration ", the Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002.

- Hassan, I.: "The Postmodern turn – Essaysin Postmodern Theory and Culture ", Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- Information about Art Movement, 1999 – 2004. By: Jack Kozielski.
- Johnston, Jill: "A Fluxes Funeral ", Art in America, Oct., 1989.
- Jones, Mick: "Graffiti Culture and Hip Hop " Working From withen, Brisbane, Australia, 2003.
- Lambert, Rose Mary: "History of Art, the Twentieth Century ", Cambridge Introduction to the History of Art, Cambridge University, New York Melbourne, 1988.
- Palmer, Craig: "The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe ", Rutgers University Press: New Brunswick، NJ, 2003.
- Richard, For: "Abstract Expressionism ", Thames and Hudson Ltd., London, 1975.
- Riley, Bridget: "Creen Wich, Conn ", New York Graphic Society, 1970.
- Robert, Myron: "Modern Art in American ", Abreer Sandell Crowell. Collier, Press New York, 1971.



- Robertson, A. "Modernism in English Poetry ". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, (2000).
- Roland Barthes from work to text "Image " music-text.
- Shuh, John: "Teaching Yourself to Teach with Objects ", Journal of Education, Vol. 7, No, 4, 1985.
- Smith, Edward Lucie: "Pop Art in Concepts of Modern Art ".
- Smith, Edward Lucie: "Movement in Art Since 1945 ", Thames and Hudson, London.
- Smith, Robert: "Conceptual Art ", In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981.
- Susan Cearson and Paul Wilson: "Preventing Graffiti and Vandalism ", Australian Institute of Criminology, 1990, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.
- Vattimo, G.: "La Finde La Modernite-Nihilisme et-Hermonetique dans La Culture Post-Moderne ", Traduit de L'Italien Parch, Alunni; Seuil Pari, 1987.
- W.S. Rubin: "Art Dada el Surrealiste ", (trad, del) American, Paris.
- Wade, Nicholas: "Movement in Art from Rosso to Riley ", Perception, Vol. 32, UK, 2003.
- Wolf, P.: "Modernism in Literature and Art ". Longman, London (1981).

الانترنت:

- Mills, Rick, Body Painting and Modeling.
- www.Bodypainting.com.uk.
- www.Artcyclopedia.com.
- www.artcyclopedia.com/artists/riley-bridget.html.
- www.artlex.com. (Art Movements and Periods).
- www.fonon.net.
- www.paceprints.com/contemporary/riley.
- www.balagh.com.

الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وإنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة





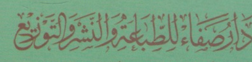






مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع
العراق - بابل - الحلة - هاتف : 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com





المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف : 4611169 6 962+
تلفاكس: 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net